俄罗斯白银时代文学史

（1890年代—1920年代初）

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所 集体编写

谷羽、王亚民等 译

高莽 插图 谷羽 审校

II

敦煌文艺出版社

红蓝 书意坊

柯夫 弗拉基米尔·柯罗连科 马克

卡娅 弗拉基米尔·索洛维约夫 德米

列里·勃留索夫 因诺肯季·安年斯基

阿列克谢·列米卓夫 米哈伊尔·库兹

戈奥尔吉·伊万诺夫 玛琳娜·茨维

维尔琴科 苔菲 萨沙·乔尔内 米哈

德米特里·梅列日科夫斯基 济娜伊

历山大·布洛克 安德列·别雷 维亚

拉·古米廖夫 维里米尔·赫列布尼科夫

琳娜·茨维塔耶娃 尼古拉·克柳耶夫

卡娅 弗拉基米尔·索洛维约夫 德米

列里·勃留索夫 因诺肯季·安年斯基

俄罗斯白银时代文学史

（1890年代—1920年代初）

俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所 集体编写
李福清[俄] 高莽 顾蕴璞 臧传真 翻译顾问
谷羽、王亚民等 译
高莽 插图 谷羽 审校

II

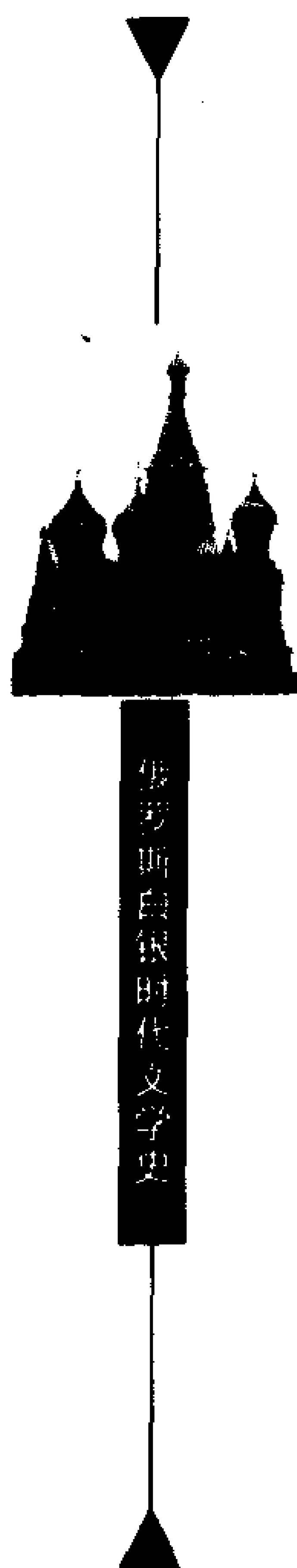
敦煌文艺出版社

目　录

第一编

第二编

第三编



第四编

第五编

第八章

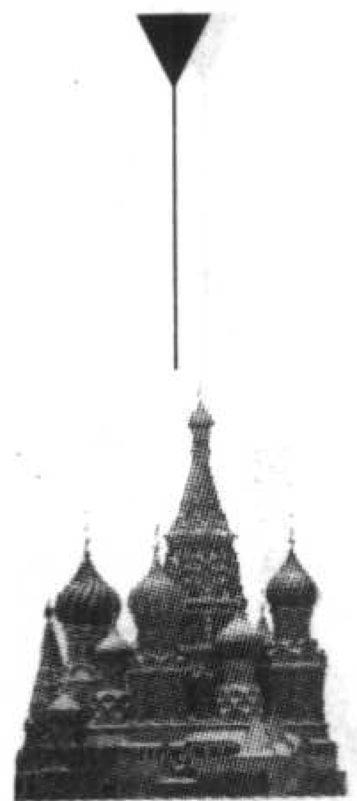
弗拉基米尔·柯罗连科

◎彼得罗娃 著 傅文宝 译

历史和遭遇

弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科(1853—1921)度过了漫长的文学生涯,跨越了两种截然不同的文化历史时代。1879 年,他将自己的第一个短篇小说《"探索者"二三事》送到了《祖国记事》编辑部。稿子得到米哈伊洛夫斯基的认可,却被谢德林否决了:"这东西要说也还行……可是太嫩……嫩得很。"[1] 柯罗连科自认为最重要的一本书《我的同时代人的故事》,开笔于 1905 年,其中大部分写于 1918—1921 年间[2]。自传体主人公仍然是那位"探索者",可是叙述的范围和语气改变了:作家从带抒情色彩的"片段"转向了描写同时代人的史诗画卷。

柯罗连科成长于一个和睦的大家庭。在这里,友好相处着两个民族(父亲的乌克兰族与母亲的波兰族)、两种宗教(东正教与天主教)和三种语言(俄语、波兰语与乌克兰语)。这是一个贵族之家,宗教之家,家规谨严。一家人起初住在日托米尔,后来迁往罗夫诺,父亲任县法官。未来的作家在十五岁那年,父亲去世,抛下了衣食无靠的孤儿寡母。



弗拉基米尔·柯罗连科

对俄罗斯文学，尤其是对屠格涅夫和涅克拉索夫作品的酷爱，使少年柯罗连科产生了对穷苦人的庇护者——律师这一职业的向往。可是罗夫诺实科中学没能给予他进入大学深造的资格，而再花一年时间以校外考生的资格应试必考科目，柯罗连科却又不能，因为家计艰难。1871 年，他考入彼得堡工学院，只是数学学科让他觉着枯燥而又抽象。1874 年初，柯罗连科转往莫斯科，考进彼得罗夫农学院林业专业。这时，柯罗连科已经不光憧憬写作而在试笔了。由于生活所迫，他不得不揽些校对、绘图和廉价的翻译等活计。

1876 年，彼得罗夫的学生“闹学潮”被警察当局过分夸大，将柯罗连科推入了“钦定”(即不经审判和侦察)流放的“有害的煽动者”之列。他在晚年写道:“直至垂暮之年，我还担着那个危险的鼓动者和革命者的罪名，尽管我平生所为只不过是呼吁法制和人人享有权利。”[3] 其他问题，柯罗连科统统归为“专制的干预”和“宪兵的杜撰”一类，使他蒙受了七年牢狱之灾、押解和流放之苦。

1880 年下半年，“行政手段”稍有缓和，柯罗连科被从西伯利亚羁押站解回，留在了彼尔姆，在铁路上找了一份差事。写作进展得也很顺利(首都杂志上已刊出他的第三个短篇小说)。然而，1881 年 3 月 1 日亚历山大二世遇刺身亡，于是要求宣誓效忠新天子。柯罗连科两次参加了集体宣誓仪式，可是作为流放者，他被要求进行个别宣誓。柯罗连科以未经审理而遭受迫害两年为由，予以书面拒绝，因此犯下了俄罗斯法典上未见规定的罪行。

1884 年秋，雅库特流放期满之后，柯罗连科作出决定:如再要求宣誓——坚不从命。幸而未曾要求。

自西伯利亚归来后，柯罗连科定居于下诺夫哥罗德。在那里度过了他一生中最为愉快的十年:出版了第一本《随笔和故事集》(莫斯科，1886)。弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇幸运地娶了妻子，生了女儿。起初，只得有什么差事就干什么差事:当过码头售票员、剧作家协会代理，还当过下诺夫哥罗德档案室保管员。然而，这些差事很快就被记者和作家的工作取代了。

1892 年 11 月，柯罗连科参与了转由米哈伊洛夫斯基主持的《俄罗斯财富》杂志的改造工作;1894 年，成为该杂志的股东和文学编委会成员;1895 年 6 月，充当该杂志的正式出版人;1896 年初，迁居彼得堡，直接参与编辑部的工作。米哈伊洛夫斯基去世后，于 1904 年成了《俄罗斯财富》的主编和灵魂(“任何一期杂志都是编者的画像”，戈伦菲利德 1920 年 12 月 20 日在给弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇的信中写道[4])。自 1893 年起，《俄罗斯财富》杂志上不断发表柯罗连科的新作品。革命前，这份民粹民主杂志坚定地经受住了一次又一次的书刊检查风暴:缓刊、停刊、被迫改名、诉讼等等。1918 年，杂志同整个自由的俄罗斯报刊一道，用柯罗连科的话说，被摧毁了。

自 1900 年起，柯罗连科一直住在波尔塔瓦。该市在国内战争期间曾十来次易手，而且每一次都发生过大抢劫、大破坏、大搜查、大逮捕、大枪杀。每一次都要替某一方奔走斡旋。

最后一份请求宽恕书，他签于去世前的第九天。出国治疗——他拒绝了。

1918年，在彼得格勒庆贺柯罗连科65岁生日（他未出席）时，戈伦菲利德——难以置信而出人意料地——把弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇·柯罗连科称为超人，认为柯罗连科的超人之处在于他行为的“道德上的必然性”，在于他情愿做“胆小怕事和意志消沉者觉得似乎是不可能的”事情[5]。

早在19世纪90年代中期，柯罗连科就同自己的密友——《俄罗斯财富》合编人安年斯基一起，开始构思回忆政论小说《外省十年》。该书尚未涉及70年代整个一代人的历史。叙事性的构思显现于1896年秋柯罗连科同亚库博维奇的通信中。亚库博维奇从库尔干流放地给《俄罗斯财富》编辑部寄来一部中篇小说《青春》，并表达了撰写《当代小说》的愿望。柯罗连科在复信中支持《当代小说》的构思，因为正当舞台充斥着活跃的民粹主义之时，这种小说“或强或弱地在整整一代人中兴盛过”，而它的尾声就是“遥远的地方”。但是，他认为，通往这种小说的道路上不光有以“书刊检查”形式出现的不可克服的外部障碍：我们“自己尚不能在回顾时做到足够的平静而……‘客观’”[6]。亚库博维奇本人也表示，希望“能够克服一切困难”的人将是柯罗连科自己：“您，也就是您还能写出我们的小说。”[7]



1905年，书刊检查的气候大大缓和，柯罗连科着手撰写同时代人的艺术编年史。“本想充分考虑人们当前所关心的问题，从流放写起，”他在给兄弟[8]的信中写道，可是他克服了诱惑，从童年写起。然而，“生活的第一印象”结果是一场大火：“以黑夜为远景的”“血红色火焰的反光”。一幅与“火红年代”的俄罗斯现实交相辉映的图画。

在力图确定自己作品风格的过程中，柯罗连科做过各种式样的尝试：作品“近乎轻松读物，而非干巴巴的回忆”[9]；“是用回忆说明的”“真实的印象”，而不是传记，不是“自白”，不是“自画像”；同时，又是人生的历程。在这里，对“艺术真实”的偏爱让位给了“历史真实”（Ⅴ，7—8）。最后，《我的同时代人的故事》包罗了柯罗连科创作的所有主要方式——艺术描写、回忆、抒情、随笔和政论。其中，后两种成分的比重逐渐增加，这也符合作家道路的总体方向。

在描写自己同时代人的高尚精神面貌的过程中，柯罗连科与读者同担忧，共疑虑。1916年，他把自己民粹思想的“初起和高潮”时期称为“刚刚燃起不久的希望之凄凉的瓦砾场”：自从那昔日的偏激尝试以来，我一直以怀疑的态度对待“一些现成的套话”，无论是“人民”还是“阶级”智慧的套话。他为自己选择了一条“凭自己的头脑”办事的“游击路线”[10]。

柯罗连科的少年时代，正赶上“俄国革命的幼稚阶段”（Ⅶ，249），可他却能够看出70年代的地平线上有种深色的云朵。对陀思妥耶夫斯基来说，这并非什么祥云，而是一大片预示着不可避免的历史灾难的乌云。说的是对历代革命者的一种可怕的诱惑（“只要达到目的，可以采取任何手段”）。柯罗连科回忆，这一令人不安的论题曾在青年小组里讨论过，

只有一位参与讨论的人坚持说:“可拿我自己来说,怕是做不到,怕是下不了手。(Ⅵ,144)”

对于柯罗连科,这一回答成了人生中的一个“决定性时刻”:没有“根基深厚的道德修养”,任何革命都是危险的,哪怕是必要的革命(Ⅵ,144)。

柯罗连科称之为“自己同时代人”的19世纪60、70年代的一代人登上了历史舞台,带着满脑子“否定的酒劲儿”,带着办事“非常激进而又非常幼稚的”冲动,以“一拍脑门儿就滚他妈的!”的办法,与一切“旧事物”决裂。对于形形色色的“平民知识分子”和“推翻者”,柯罗连科一向态度冷淡,因为他认为新事物只有当它建立在更高道德原则之上时才能采用。《我的同时代人的故事》一书中就有一个对涅恰耶夫的事业感兴趣的“破坏者埃德姆斯基”的身影。他完全秉承非常恶劣的传统,鼓吹“血腥恐怖”和“百万人头的必要性”,威胁说要“消灭卑鄙的人类”和生产“新的人种”,可自己结果却捞了个从商人手里得些外快的集市管理员的职位。就连涅恰耶夫本人也被柯罗连科列入“革命的骗子”(Ⅶ,376—377)。

然而,就在“一代平民知识分子”的生活中,柯罗连科也暗中听出了结束否定和厌倦敌对的旋律,觉察到青年人在追求“某种能够让人不计较生活——如果不是现实,至少也是生活条件——的东西”(Ⅵ,95)。柯罗连科常常喜欢引用涅克拉索夫的两句诗:

> 心里满是仇恨已经倦怠——
> 它熟知真理但缺少欢快。

曾在自己心中回荡的这种旋律,他也在迦尔洵的作品里发现过。在谈到70年代的人厌倦“否定和冷漠”时,柯罗连科常常使用一句套话:“以迦尔洵为代表的同辈人。”(Ⅷ,226—227)

以柯罗连科和迦尔洵为代表的一代人,当然是一个特殊的、高尚的群体。但总的说来,70年代的人多为涅克拉索夫另外两行诗句所鼓舞:“有种人修不成仁爱之心,只因他已厌倦憎恶之情……”

在1919年为《我的同时代人的故事》所作的最后一篇自序中,柯罗连科说到他自己同辈人的历史预感和他们“过去的错误及难以根除的习惯”时,建议对待他们要“有点儿同情心”(Ⅵ,7)。

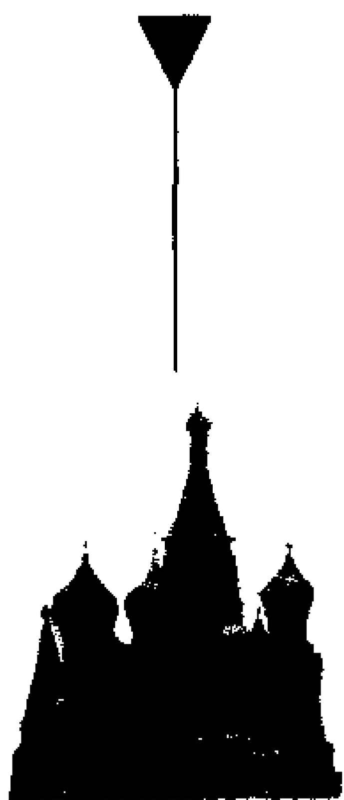
对《我的同时代人的故事》最为言简意赅的评价,当属阿姆菲加特罗夫:“芳香四溢之作!”[11]

历史为柯罗连科这辈人准备好了无情的结局:“刺刀专政”。正如作家晚年所说,“一下子把我们往后推了几百年”,超过“沙皇反动分子最为疯狂的梦想”[12]。

作家面貌

1918 年，批评家戈伦菲利德在谈论柯罗连科时说："他最杰出的作品，就是他自己、他的一生、他的为人。"批评家所指的不仅是作家面貌的道德魅力，而且是作家存在的特殊的内在和谐[13]。实际上，他是在发挥柯罗连科本人在《纪念别林斯基》（1898）一文中所表达的意思。对待作家的这种态度，当他的"鲜活形象"与"天才诗人们的优秀作品"（Ⅶ，8）平列时，对于俄罗斯文化传统来说是很有代表性的。

现代派文化同样也意识到诗人的个性是最高精神财富的代表和体现者。这种精神财富有时只是人们所追求的。布洛克就一直苦苦追求，断然不做庸俗的"时髦文学家"，因而在许多同时代人的心目中，他是"胜于诗人的'人'"（茨维塔耶娃）[14]。



在俄罗斯的意识中，关于作家个性曾有一种完美的概念。这种概念，在柯罗连科看来，很少与现实中的个性相吻合，但也有一些"珍稀的例外，这里两种概念往往吻合得严丝合缝而不可分离"（Ⅷ，13）。这种例外，他认为就是别林斯基、格·乌斯宾斯基、契诃夫、列夫·托尔斯泰。

同时代人（接着还有后来人）给柯罗连科分派了一个俄罗斯文学上的特殊角色——仁人君子和社会苦行僧。之所以这样做，是因为人们明白，在文化的整体发展中，非美学范畴有着自己相当大的意义：艺术需要艺术天才，同时也需要"艺德天才"。艺德范畴比艺术范畴更为经久，因为后者需要不断更新。为实行"新道德"（尼采的或者无产阶级的）而扬弃"旧道德"的一切尝试，无不以社会和文学的灾难而告终。因此，尽管把艺术从"道德的桎梏"中解放出来的要求时常旧话重提，但是主宰世界文化圣坛的依然是"艺术和道德密不可分"的信念（托玛斯·曼）[15]。

对于"描画精美的"作家面貌的社会意义，乐于并善于强调的是高尔基。他始终呼唤与同时代沽名钓誉和自私自利的作家相反的俄罗斯老作家、"为真理而甘受苦难的教徒"的圣洁面貌。列夫·托尔斯泰刚刚去世，高尔基就写信对阿姆菲加特罗夫说，柯罗连科是"唯一能够引领我国文学的作家。此人不党不派，出言严谨，接人待物得体而又温和；他让许多人感到敬畏。所以，毫无疑问，感化法院法官的角色——能胜任的是他……[16]"作为回复，阿姆菲加特罗夫写了一篇论柯罗连科的文章——俄罗斯文学批评史上的一篇佳作："在罗斯，许多作家都比柯罗连科'时髦'……但是在罗斯却没有哪位作家能受到社会如此的爱戴和信赖…… 只要去了解一下柯罗连科，你就很容易相信他的为人。"批评家表扬了柯罗连科为时事评论工作和《俄罗斯财富》的编辑工作所做的默默无言的、"不声不响的"自我抑制："一双白净的手，却坚定不移地甘做着粗活……"[17]

柯罗连科本人从来"没想过"要同俄罗斯文学大师们"一争高低"（Ⅹ，361），并且在评

说列夫·托尔斯泰时用了这样一句话："我们，是凡人。"(Ⅶ,125)90年代后半期，柯罗连科对自己和自己的创作时常感到不满。这种情绪反映在中篇小说《画家阿雷莫夫》(1896)里，可是不愿表露心迹的作家在《俄罗斯财富》杂志付印前的最后一刻将它从版面上撤了下来，生前再没发表。

中篇小说的主人公热衷于明暗技法和实物"亮点"，所画多为草图和习作(柯罗连科短篇小说常用的副标题)。它们所表现的是伏尔加河的河滩、孤独的黑杨树、废弃的小船、装着沙子的箩筐和树皮草鞋等等。在一些巡回展览派画家的风景画和习作中，有时无意中就显露出向印象派技法的转变。

中篇小说里有一场"深夜对话"，画家说到要放弃自己过去的信念，赞成"永恒的、纯粹的、神圣的艺术"，像海鸥飞翔一样自由的艺术。"而我就是那只海鸥！"阿雷莫夫大声喊道，同契诃夫的女主人公相似，可是没有她那种悲剧式的沮丧。写于同年的两部作品——妇孺皆知的《海鸥》和不见经传的《画家阿雷莫夫》——刻画了同一类"自己不安分又叫人不得安宁的"、不满自己和周围人们的画家。但是在契诃夫的笔下，艺术上的"旧"与"新"分配给了两个人物(特里果林和特烈普列夫)，而在柯罗连科的笔下，则放在一个活人——有条裂缝分开的活人身上，因为"任何东西一哆嗦就消失了"，就像阴天的景物。

画家阿雷莫夫还是一位律师，一个为百姓打官司的辩护人。"妨碍美术写生自由和爱好"的，是一种同样具有支配力的和本性上固有的东西。这部分是内心的责任感("有种罢手不管的非常大的诱惑力")；部分是画家的守旧思想("对正在消逝的事物的惋惜")；部分是对改变着自己"本色"的那些人的厌恶。一直折磨着阿雷莫夫的，是对自己草图零零碎碎的不满和对几大幅油画作古典主义完善的挂牵。这种对于严整性、大长篇、历史画卷的向往，也一直伴随着柯罗连科、迦尔洵、契诃夫。

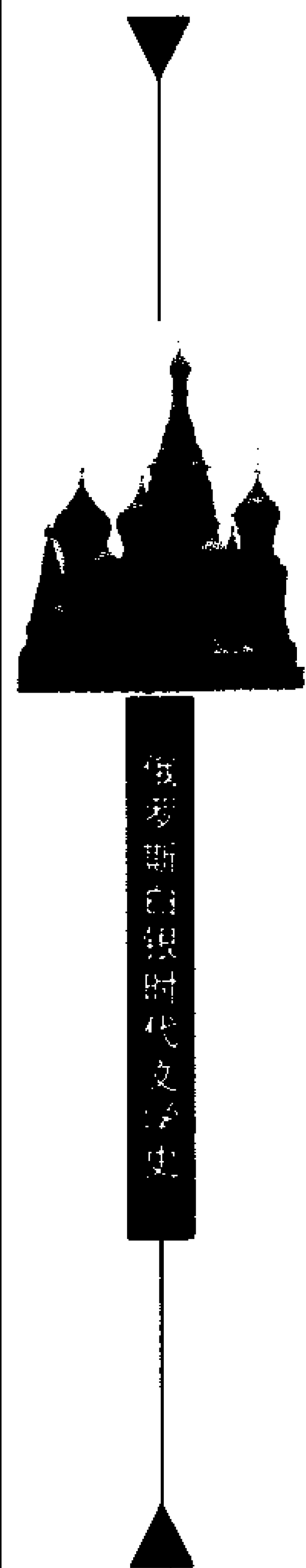
柯罗连科明白，艺术形象要比他从格·乌斯宾斯基那儿接受来的"……形象和政论的混合体更长寿"(Ⅶ,15)。但是他，同画家兼律师阿雷莫夫一样，被不可抗拒地推上了自我放弃之路，因而作家最后只好对"全力投入'艺术'创作"(Ⅹ,382)的尝试"推手作罢"。柯罗连科依然忠于自己的"本色"，尽管多次发誓不再撰写政论文章而"在空闲的时候理一理小说创作的家当"(Ⅹ,318)。

当然，自我牺牲的悲剧不可能没有损失。同时代的许多人在追求"理论、道德和艺术的永恒价值"的过程中，戈伦菲利德写道，宁愿选择完全献身于"诗歌创作"，以免为"生活完美的事业"作出长期的牺牲[18]。然而，几乎所有撰文评述柯罗连科的人，都为他立场的道德必然性所折服。"柯罗连科的艺术，"1922年阿尔达诺夫说道，"受害于他性格的优点和他学派的缺点。他过于温和，过于爱惜和尊重别人，所以没能成为一个伟大的作家"[19]。可是柯罗连科并没奢望过"伟大"这一称谓——用巴丘什科夫的话说，他是当代"最为需要的"作家[20]。1925年，高尔基好像给自己对柯罗连科的许多评价做了个结论："……一位俄罗斯作

家的完美形象。像他这样的人很长时间都出不了一个。再说，还会出现吗？[21]"残酷无情的时代开始了，因此旧派作家似乎注定要消失。

作为19世纪的真正的儿子，柯罗连科认为，文学和宗教的任务是一致的，因为艺术家的使命就是“在世界走向毁灭的混乱中”唤起人们的“勇气、自尊、庄重和沉静”[22]。在早年的复活节寓言《老敲钟人》(1885)里，他道出了自己的信念，说人类友善使者的行列不可能中断：“唉，快派人来接班哪！老敲钟人敲完钟啦……”这句话不止一次地出现在回忆柯罗连科的文章里。

每个艺术家都在描绘自己的“世界幻景”



柯罗连科不止一次地回忆起莫泊桑的这一论断，认为它甚至说的就是俄国现实主义的峰极现象——列夫·托尔斯泰的创作。在格·乌斯宾斯基那些吸收了像报刊通讯和统计数字这种超客观成分的文艺—社会特写中，柯罗连科所看到的首先是“一个不安而又强大的灵魂”(Ⅶ,40)的个人痛楚和强烈忏悔。

“平庸的唯物主义”及其客观“反映生活”的简单化的艺术观，从未引起过柯罗连科的兴趣；早在1888年他就写道：这里“包含着一个平庸乏味的老生常谈和一个非常有害的错误认识”[23]。这老生常谈，他认为就是人所共知的文学与现实的“因果”关系；而错误，就是“反映论者”和头脑过于简单的“泰纳的追随者们”的武断——文学是外在物质世界的一面镜子，而非“活生生的、运动着的、自我完善中的灵魂的工具”，这个灵魂所追求的“不是简单的反映，而是否定或颂扬过程中的反映”[24]。在这里，柯罗连科更接近于米哈伊洛夫斯基的主观文艺观。如果说艺术家是一面镜子，那就应该附上一个非常重要的补充说明——活的。在艺术家的“创作深处”，都有一个“重新组合和搭配的过程”，都会出现自己的“世界幻景”，它“同所感知的世界本身”一样，纷繁复杂而又多姿多彩(Ⅶ,96)。因此，“契诃夫的世界”、“托尔斯泰的世界”和“柯罗连科的世界”，都是不同的世界，尽管现实是同一的。

同时，柯罗连科认为自己属于“旧派”作家，因此常常声明，“真实现象的幻景”不同于出自陀思妥耶夫斯基“病态精神深处”的或者出自“现代派幻想雪暴”的“空想幻景”(Ⅶ,97—98)。“象征是一种合法的东西”，只要它不变成“干巴巴的公式”(Ⅹ,298)。艺术应当遵从大自然的习惯，因为大自然喜欢的正是红花绿草、松声竹韵和奇味异香，追求的就是形式的多样和复杂，而不是简化(Ⅸ,66)。

柯罗连科在敬佩车尔尼雪夫斯基和泰纳的同时，也看到了唯物主义美学的短处。对于现实主义的极端性，他有一种“本能上的厌恶”[25]。在谈到实证主义者伯克利、毕希纳和福格特的时候，柯罗连科常常提及泰纳，因为他把“莎士比亚笔下一些主人公的强烈欲望”解释成他们是在“往肚子里填塞生牛里脊和啤酒”(Ⅴ,303)。“原先的唯物主义看起来简直可

笑",1920 年他得出结论说[26]。

在现实主义和象征主义对立的那段时间里,柯罗连科和契诃夫给人的感觉都像是"实证主义者"。这只有在作如下意义上的理解时才是正确的:两位作家都不是宗教观念上的信教人,都不曾越过神秘主义的界限,都不曾断然离弃"居住的城市",不过也都没忽视"所向往的城市"。如果借用曼恩对契诃夫含蓄的批评,那么可以说,他们曾经是"实证主义者是因为谦虚",因为对"伟人专利许可"无觊觎之心,也因为对"故意贬低"科学一向反感[27]。但是,"极端唯理论",在柯罗连科看来,比"任何最幼稚的信仰"还幼稚(Ⅵ,132)。生活连同自己的所有的悖论都无法标进逻辑示意图,而需要看着一颗颗指路的明星。对崇高境界的向往不仅始终存在于柯罗连科的创作之中,而且其特点具有一种宗教信徒的顽强精神。

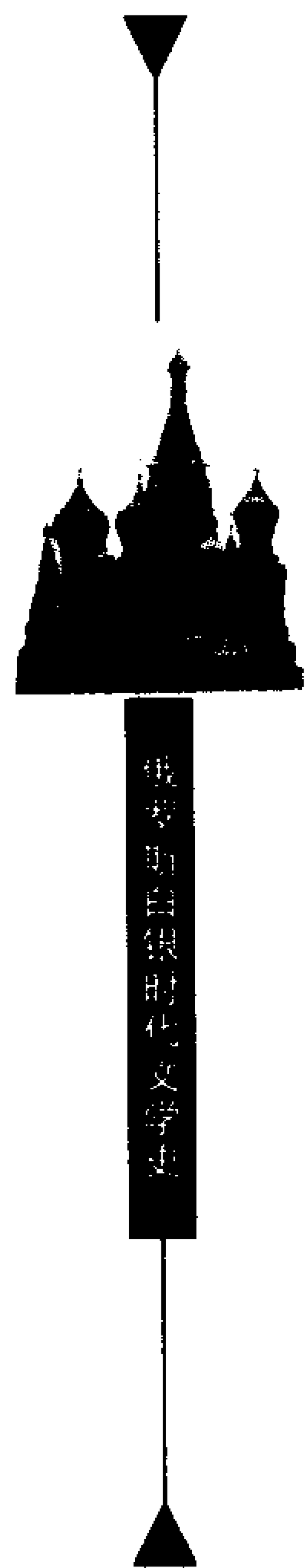
柯罗连科赞成发展而并非摒弃的各种继承形式,因此建议以莫泊桑关于"世界幻景"艺术的论题来补充"对客观真实性的追求"(Ⅹ,217—219)。现实主义,"仅仅是我们时代产生的(写于 1887 年——本章作者注)一种艺术方法",而方法一旦变成目的,就将不可避免地出现"屈辱而又庸俗、自在而又自满的"自然主义(Ⅷ,295)。因此,无怪乎柯罗连科在 19 世纪 80、90 年代之交曾同情过梅列日科夫斯基的探索,可不久就对这些探索感到失望了,因为在他看来,对极端现实主义的正当反应必然会过头。

对 60 年代的唯物主义基本理论进行十分明确的重新思考,是柯罗连科在 19 世纪 80 年代后半期开始的。"我们错了,"1887 年他对一位好朋友说,"我们不久前倡导的唯物主义留下了那么多可以质疑的地方",而"生活却包含着某种谁也没能彻底弄明白的东西",这东西被认为同某种"猜不透的谜"有关系,而同这种谜是"使人情操高尚的接触","我们……自己心里有所感觉"[28]。同样是在 1887 年,柯罗连科建议在从前的学派崩溃之时,"理智烧毁旧的表述方法并寻找新的表述方法"之日,要依靠构成艺术主题、与猜谜有关的感觉"和"相信生活的意义有关的感觉"[29]。

唯物主义世界观的剧烈而痛苦的改变,表现在中篇小说《两面论》(两个版本:1888 和 1914)中。小说假如使用高尔基后来与关于柯罗连科和他的时代的回忆录同时写成的短篇小说《谈空论的危害》这一标题也很合适。很可能,高尔基这个短篇的构思正是发端于柯罗连科的中篇小说。至少两部作品中与空谈打交道的结果都是呓语梦幻不断的一场大病,医治的结论就是:"要做自己的主人"(柯罗连科)或者"凡事要有主见!"(高尔基)

柯罗连科笔下年轻的主人公起先为"实在而明确的唯物主义思想"和伯克利和福格特那样的"唯物主义诗人"所吸引。福格特的公设("思想是脑子的分泌物,正如胆汁是肝脏的分泌物一样"),看起来"显而易见而不容置疑"。以"浑厚的男中音"宣扬崇拜唯物主义决定论的是一位教授——达尔文主义者("而适应,先生们,是人生的法则……")。他同时还希望"科学思想"能够渗入一般思想的领域。但是主人公健全的潜意识一直在抵制这种仅仅在大自然的低级阶段方才适用的"生活公式"。据柯罗连科自己承认,他曾经赞同过米哈依

洛夫斯基的观点，因为米哈伊洛夫斯基坚持不懈地同各种形式的决定论，包括同社会达尔文主义以及过分追求自然科学在社会体制中的领导作用进行着论战。带有社会达尔文主义倾向的讲座所使用的解剖挂图，在柯罗连科的眼里，渐渐具有了某种令人讨厌的隐喻意义：四面墙上都是“指导健康生活的”挂图，上面画着切开的胃，肠子和膀胱的剖面。两副人体骨骼在讲台的两端垂手而立，有气无力地蜷曲着双膝，把头颅歪向一旁，仿佛在认真地听讲（Ⅳ，341—342）。僵死的标本应该能加强教授的论证的分量，因为他力图摧毁那些把人的“传统王国”和纯生理功能分割开来的隔膜。福格特和达尔文的忠实献身者们试图将“人的面孔，笑逐颜开、沉于幻想的面孔”，同某种“生理机器”或者某种“化学制剂”的作用相比拟。结果，将主人公从“犬儒主义的分析”和“令人窒息的精神冷漠”中解救出来的，是对书本玄学不够敏感的一位“笨蛋”学生的积极而忘我的努力（“又是这可恶的空谈……”）。人得到爱，通过的是另外一些途径。



中篇小说是以“生活，生活……”的呼喊结束的，也这就是说，存在的全部价值还原了。而这些价值，庸俗的唯物主义者应该认为只是“道具、宣言”。生活的主要内容在于“心里亮堂”，而不在于接受那些科学的公式和意识形态化的图解。

五年之后，“我要生活！生活，生活！”的呼喊从契诃夫笔下“陌生人”的嘴里冲了出来。此人“一辈子就没生活过”，他无非是个为革命事业效力的心甘情愿的俘虏。而这里所表示的不是通常认为的那种的“思想崩溃”，而是心灵的康复，对生活完满的追求。就是米哈伊洛夫斯基的《塔沃尔京童话》（1885，长篇小说《奥拉杜什京的功名》中的一章）里，女主人公——一位民意党人（“唉声叹气的姑娘”）在回答她在哭什么的问题时也说：“想要幸福！”

同实证主义以及被狭隘理解的“社会服务”的争论，也表现在《盲音乐家》（1886）里。书中展现了纯理性主义思维（加里波的义勇队战士马克西姆舅舅）和直接感情（主人公的母亲和恋人）之间的某种较量。同时，关于主人公性格的这场争论，是按柯罗连科的方式，即以两种矛盾的情感谐调结合的方式结束的。

起先，被公认是坏蛋和莽汉的马克西姆舅舅，在自己的“引以自豪的教育设想”中看到盲孩子是生活斗争中的“新兵”，并试图影响他的意志、意识和生理发育，“在自己门生的战旗上写下”“为着受冤屈的人们而受煎熬的人”。马克西姆舅舅反对温室条件、陷于个人痛苦、追求不可能的东西、对生理不可能给出明确答案的一些问题感兴趣。他那“四四方方的脑袋”（这一生动的细节重复了两次）里装着60年代思想的整个复合体。他对这些思想信服得五体投地，从而始终博得柯罗连科情不自禁的尊敬。假如马克西姆舅舅的培育计划没有生活和音乐的神秘力量以及两个女人“爱的默默奉献”的干预，那么主人公就可能成为一个，用柯罗连科的话说，地地道道的实证主义者，就像那位失明的编外副教授。这位副教授认为作家没能吃透盲人的心理，因为天生的盲人没有对光的渴求，即便不知道无法企及的发光世界那诱人的秘密，他也能觉得“满意而又幸福”[30]。然而就是从“心满意足的”编外

副教授的话里，柯罗连科也觉察出有种“后患无穷而又根深蒂固的”不满情绪，而经过艺术提炼的性格本来就应该向往不可能得到的东西（Ⅹ，546）。同时，这种“对不可能得到的东西的忧烦”（用盲主人公母亲的话说）在吉皮乌斯的名作《歌》之前老早就喊了出来（“啊，但愿世上能出现不可能有的事儿……”）。

然而，马克西姆舅舅最后还是没再坚持根深蒂固的实证主义，并与自己的创造者一同发出了忏悔：“我错了……” 他承认无意识的影响力，承认会为从来没得到过的东西而苦恼，并以应有的直率否定了自己以往教育的狭隘性（“让这些课滚蛋去吧！……老师当久了，就会让人蠢得可怕。”）。这时，致力于培养勇敢精神和对他人疾苦同情心的马克西姆舅舅，往盲音乐家那不安的心灵里添加了某种平衡因素。“老战士”“没白活一世”。他也克服了自己的盲点——世界观上的盲点。实际上，摆在我们面前的是一部小“教育长篇”。在这部“教育长篇”里，得到精神升华的不仅仅是小男孩那颗正在成长的心灵，而且还有他那几位从片面走向生活完满的教育者。

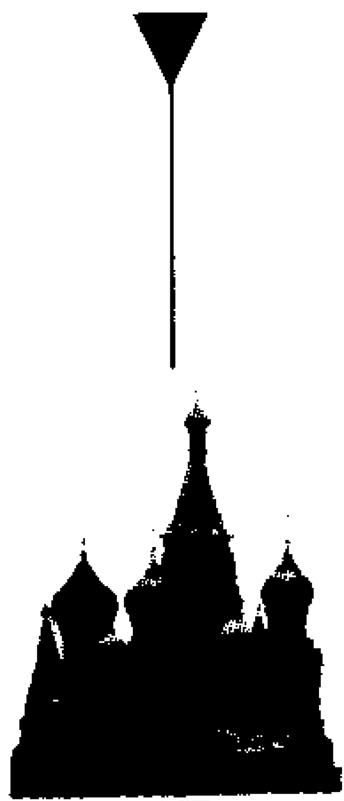
通过埃维莉娜（柯罗连科并非无缘无故地选择了自己母亲的名字）描写了另一个领域——一个同社会运动格格不入的领域。心灵深处生活的这一领域，是坚信自己有权单独存在的“优秀禀性命中注定的”（“各人有各人的生活道路，诸位先生”）。这一艺术形象，同柯罗连科笔下的所有形象一样，在苏维埃时期曾经历过一种革命化——人们试图将其同“革命熔炉中的俄国妇女的光荣而可怕的命运”[31]联系在一起。其实，任何剧烈的社会风浪都让捍卫享受自己“被魔化的寂静”权利的埃维莉娜感到害怕。马克西姆舅舅让她觉得“可怕”，尽管盲主人公一再说他“心地善良”。然而，埃维莉娜的“自私”生活（从60年代正统观念的角度来看）在自己的范围内也能够作出自我牺牲并能够同情他人的疾苦。埃维莉娜的爱是伴随着泪水和“我可怜……”这句话成长的，也就是按照基督教的原理成长的，因此同样与“革命熔炉”毫不相干，无论是车尔尼雪夫斯基式的，还是高尔基式的。

按照柯罗连科自己的说法，中篇小说的主要艺术任务并不在于揭示天生盲人的心理，而在于揭示全人类为得不到的东西而苦闷和“为生活完满而苦恼”的心理：“这种苦恼（比如，为诺瓦利斯的蓝色花朵而苦恼）在整整几代人的身上留下了痕迹”[32]，而且，尤其是在“年轻而活跃的俄国浪漫主义”向往“神秘的蓝色花朵”——一种“保持了革新活水”[33]的民族精神的70年代。不久，就是那种浪漫主义的向往变成了对“青鸟”的找寻（Ⅹ，546）。

两种看上去似乎截然不同的唯心浪漫主义的明显的内在相似性，是梅列日科夫斯基在1893年指出的。他在当时的民粹主义的一个分支里看到了“新唯心主义的因素”，而在柯罗连科的短篇小说《马卡尔的梦》里看到的甚至是“宗教灵感”[34]。同样很有意思的是魏尔兰的评论，流传至今的有两种版本。读完《盲音乐家》的译本之后，这位法国象征主义的宗师说道：“……目前我们还在争论象征主义，可你看年轻的俄国作家已经作出了现成的榜样。”[35]保存至今的还有译者别尔里尚（《兰坡传记》的作者，魏尔兰的朋友）1894年4月26

日所写的一封信,他在信中告诉柯罗连科,魏尔兰非常赞赏作家作品的法译本,并且认为柯罗连科比现实主义者和象征主义者之间“愚蠢的争论”要高明[36]。魏尔兰表现出了敏锐的洞察力,因为柯罗连科在 80 年代末期就不止一次地撰文提到,文学艺术的新流派必然产生于现实主义和象征主义的统一体。

此外,还可以引用一下安德列•别雷的见解。俄国象征主义的解释者在 1933 年写道:“……从头到尾读完了柯罗连科的所有作品;于是为兰坡做梦也想不到的关于色彩声音的论文而感到兴奋不已;我理解《盲音乐家》,少年时代起就没再重新读过它。因为某些东西我倒觉得柯罗连科要高于屠格涅夫和冈察洛夫。”[37] 顺便提一下,使别雷想起兰坡的“彩色十四行诗”的那篇内容丰富的“论文”系出自马克西姆舅舅之口:“我觉得,在一定的心灵深处,来自颜色和声音的印象一般都是作为同类的印象铭记下来的…… 一般来说,声音和颜色都是一些相同的内心活动的象征……”红色“是一种狂热、罪孽、暴怒、愤恨和复仇的色彩”。蓝色是开朗、宁静、母性眼睛的色彩。绿色“给人的感觉是舒适、满意、健康”。白色是“悲哀和死亡的象征”。早在这以前母亲就曾试图用“色彩”给孩子解释过“声音”。柯罗连科还运用了——用别雷给出的恰当定义来说——“声音风光”。比如,传达“第一个冬日的诗意”用的是“室外咯吱咯吱的脚步声”、“外面各种声响所带来的特别的‘寒意’”等等。



《盲音乐家》的确无愧于魏尔兰的高度评价。后来,使柯罗连科接近新艺术的一些特点逐渐消退了,至少是他的创作中随笔和政论手法(“事实、场景、思维和印象”,正如《荒年》的副标题所列)使用得越来越多的缘故吧。而且就在 1912 年,柯罗连科突然宣称狄更斯的姓氏“银铃般的响亮”。

在青年时代,柯罗连科曾是屠格涅夫的热烈崇拜者。屠格涅夫的创作似乎为俄国文学向艺术印象主义过渡作好了准备(这一点提到的人很多,从梅列日科夫斯基到艾兴包姆)。后来,在 20 世纪开头二十年的文学里长出茂盛幼苗的浪漫主义诗歌的成分,从 19 世纪 80 年代起就在柯罗连科的作品里渐渐萌芽了,只不过方式适度而又有节制而已。这包括不定人称短语(“一种难以觉察的东西在白花花的胡须底下滑过”;“好像有的在喘气,五大三粗,筋疲力尽……有的在抱怨和生气……又好像有的在床上翻来覆去,不停地哼哼”)。在短篇小说《夜间》(1888)里,出现一个令人害怕而无定形的“小黑团”(很像索洛古勃笔下笨球的胚胎)和一个小孩夜间噩梦里出现的没脸也不说话的“绿先生”(像个穿绿衣服的怪物)。高尔基著名的“海笑”的类似物也见之于柯罗连科的短篇小说《瞬间》(“闪闪发光的波涛在神秘地发笑”)。类似的结构恰倒好处地运用在他的修辞中:小木屋“胆怯地眯缝着眼睛,不知所措,战战兢兢”,书架“侧耳细听着似乎嘲弄而克制的沉默”,油灯发出“哀怨而可怜的吱吱声”,工艺学院的大楼露出“一副聪明相”,等等。

19 世纪 80 年代,柯罗连科撰文论述过“创作过程中的‘无意识’成分”,甚至“月夜狂”成分。而且这对于他还是一条“公理”(Ⅹ,102)。在他的许多短篇小说中,主要情节就是梦,

能够说明和构成事实的梦（《"探索者" 二三事》、《马卡尔的梦》、《两面论》、《夜间》、《童爱》)。梦里出现的世界幻景不仅能帮助了解现实,而且还会成为一种喜爱幻想的定向标或定数。因此,身穿灰皮袄和长着"两只小耳朵"的女孩形象就是首先出现在梦里,然后才在讲述童爱故事的女主人公身上搞清楚。

对"世界幻景"的偏好,还表现在用文学标准判断事物的习惯上。他认为,文艺作品与其描写日常生活中那些看起来"不真实的"偶尔出现的情景,还不如描写"荒诞不经而引人入胜的"世界。"我是透过文学棱镜来观察生活的",后来柯罗连科突然说道(Ⅵ,73)。在《我的同时代人的故事》中,文学情节单位被用作刻画人物的固定不变的手段:彼得堡的房东"颇有陀思妥耶夫斯基的特色",书中人物有的像巴扎罗夫,有的像"纯粹狄更斯式的人物",有的像波米亚洛夫斯基笔下的宗教学校的学生,有的像果戈里笔下的上流社会的地主,有的像谢德林笔下的主人公。俄罗斯流浪者天生的性格会让人想起列斯科夫的《中了魔的流浪者》,而科斯特罗马省的省长则会让人想起屠格涅夫笔下的拉夫列茨基,等等。

这里还表现出柯罗连科作家风格固有的传统性,这在他的创作中始终占据着主导地位。此外,对各种"值得赞美的新事物"和对"陈规虚礼和欺骗技俩"的警觉性,随着现代主义的流行而不断加强。1908年,柯罗连科特别注意带有"最新现代派智慧"的"颓废派诗人"中一位"当然天才的"现代派作家斯特林堡,他的作品"既让人领略到一种诗意,也让人感受到最'实在的'道理"(Ⅶ,334—335、337)。柯罗连科始终遵循起源于祭祀阿波罗·德里费斯基的古希腊的规矩,"分寸,处处有分寸"(Ⅹ,229)。并在评论M·梅特林克的《蜜蜂》时写道:"我不反对这种'情绪'(指对"神秘不解的东西"和"存在的秘密"所表现出来的兴趣——本章作者注),但是强烈反对卖弄它",也反对"用一根弦丁冬乱弹":"秘密,秘密,啊,秘密,伟大的秘密"[38]。这一批评属于《幽灵》(1891)——一部"间接自传"的作者。文中主人公宣称,他的身心已投向"一件神秘不解的东西,它的名字叫秘密……"(Ⅱ,352)。

柯罗连科这样确定了俄国艺术特有的并合乎他自己心意的简要表述:"思想先进的理想主义条件下的艺术现实主义"[39]和追求"用非日常之光照射日常之景"(Ⅴ,296)。两个表述不是为了割裂,而是为了密切联系各种创作前提的。在柯罗连科的认识中,新事物不会从天上而降,而只会在艺术的长青树上发芽。此外,由"日常之景"的现实主义与情绪的理想主义相结合而产生出了柯罗连科式的浪漫主义的融合体,为时代的文学全景图添加了自己的色彩,同时并存于其他形式:寓意浪漫主义、幻想、异国风情、古典修辞等等。

"我们能做的只是探索"

在1901年的日记里,柯罗连科思考列·托尔斯泰同教会的争论时这样写道。生活和文学作品里他所喜欢的主人公,都是些敢于抛弃错误认识并"走向新探索的新道路"、"关切

地听取……最胆怯的怀疑声音的"人(Ⅶ,7、9)。称得上"永恒的和无可怀疑的事物"的伟大探索者的,柯罗连科认为,有别林斯基、果戈里、托尔斯泰、契诃夫。同时,他没有忘记区分真理的探索者与真理的拥有者及其宣传者的决定性界限。越过界限一步就是"过分的绝对化和教条主义",可以得到"谅解"的只有一些大作家(Ⅹ,103)。在恰恰以"绝对真理拥有者"而独树一帜的托尔斯泰那"严厉而又严格"的宗教宣传中,柯罗连科看到了使宣传失去"爱的真切感"和诗意的"无情否定"[40]。

一切形式的(政治的、宗教的、美学的)说教、最高纲领主义和自负的教条主义,都不是柯罗连科禀性的特点。他放弃少年时代对"即将到来的人间天堂"的天真信仰是在流放时期,后来他不厌其烦地重复着一条古老的真理,说"天堂寂寞难熬"(Ⅶ,111),说上天堂"要沿着无穷的阶梯艰难地攀登"[41]。

攀登的说法出现在幻想短篇小说《幽灵》里,主人公索克拉特的观点包含着深层的自传潜台词:不倦而勇敢地寻求着真理("别睡,别睡,打起精神,去寻找真理……"),冷静而善意地克服同时代人的无知,谨慎小心地在阳间和阴司的黑暗中摸索前行,用温和的讥讽化解仇恨。

"幻想"之根深植于苏格拉底的寓言之中。一位少年离家去寻找父亲失去的住所,那儿到处是"完美的智慧和真理"。在他那原来是无穷无尽的旅途中,许多幻景看起来都活像父亲的房子。但是对真理的渴求一再将探索者"赶出好客之所,逼着他重新踏上艰难而寒冷的旅途"。柯罗连科的主人公认为,人类的命运就是如此,因为自己的想像里始终带着"未知事物的伟大形象",因为它就是无穷,并且让探索者注定一次又一次地渴望"最好的信仰",在永恒的漫游中得到精神升华。

同样的意思也隐含在寓意随笔《小火光》(1900)中。远处诱人的"住处"离急于前往的赶路人越来越远。然而《小火光》和柯罗连科的所有作品都被批评家艾亨瓦尔德理解为属于"社会生活"和"国民苦难"的范畴,据说这些范畴似乎使柯罗连科失去了广度,将其限制在"狭小视野的框架"之内:"但是他一句也没提到那些无限遥远的和不可企及的神秘的火光,而这些火光正是不知疲倦的人类自创世以来所一直向往的……因此他算不上不朽,也因此算不上伟大。"[42]柯罗连科谦恭地接受了"不伟大"的指责,但是坚决地驳斥了关于他世界观"狭隘"的说法:"对大艺术家这种称号我从来没奢望过,而对这方面的许多缺陷的指点在我的内心始终能得到回响。"然而批评者"砍掉了"许多东西,这就破坏了他所选择的示意图的"完整性"(《幽灵》、《夜间》、《两面论》),"我只相信,未来会越来越光明,追求和获取是值得的……"(Ⅹ,382—383)。

《幽灵》的结尾,就是对人不顾俄林波斯神的雷电威胁,力求爬得"越来越高"而登上了解真理的巅峰的一种颂扬。跟这篇小说有直接依从关系的,是高尔基的"长诗"《人》(1904)里的主人公。他一直受"对真理的渴慕所驱使":"勇往——向前!继续——攀登!"然而,柯

罗连科觉得这篇寓言故事是他根本无法接受的作品，既因为它在片面地赞美，也因为它具有尼采笔下"超人"的一些特点：甚至在他打算为"微不足道的人们"积德行善之时也瞧不起他们。"这是'自大'，而不是'伟大'"，柯罗连科断言[43]。高尔基把过多的赞美给予了自己"伟大、高傲而自由的"人，加上了太多的大写字母。"大写的思想塑造出来的人"的语言富有挑衅性，甚至过于自负。它们近乎先知们的牢骚，而不像柯罗连科笔下"胆小而好发议论的怪人"那种勇敢而低声的议论。这位怪人愿意承认自己是个微不足道的"垃圾工"，并允许"庸俗的恶意非难者"在黑暗的阴曹地府"拉着他的衣襟。

连高尔基也说得好，柯罗连科有副"智者的低嗓音"，"亲切而浑厚的、真正人的嗓音"[44]。正是"人的"，而非"超人的"。

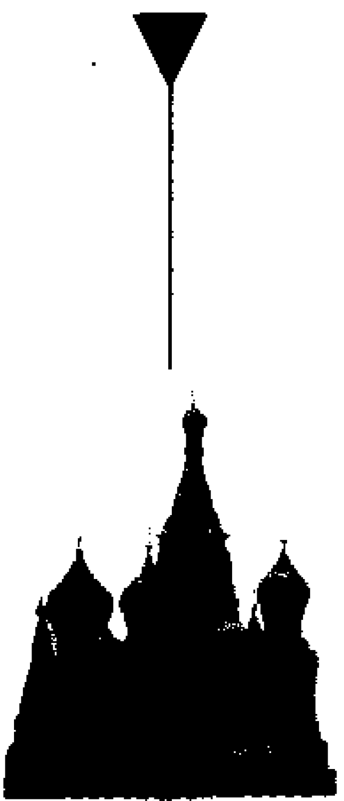
具有同样的作家嗓音的还有契诃夫。他同柯罗连科结识以后立刻说道："……不光并肩而行，就是尾随这小伙子而行心里也觉得高兴。"并预言了他们之间"观点全面一致"的必然性[45]。相同之处首先表现在摆脱了教义，别人的或自己的；厌恶训诫和说教，厌恶"人类裁判官"的角色。两人都觉得问题比答案好，认为答案应该由生活去提示。两人都一直避免使用"歌功颂德的陈词滥调"（契诃夫更甚），不写"新人"和"功高德劭之士"（用柯罗连科的话说，叫"包银的英雄"或"活标签"；用契诃夫的话说，叫"典范·典范诺维奇"）也可以，如果说他们写过什么诸如此类的东西，那是为了破除陈规俗套。两人寻求的都不是"新人"，而是"好人"。两人都是传统的人道主义者，更愿意描写的"不是功绩，而是内心活动，即使不是值得褒奖的，那也是率直的"（Ⅹ，81）。两人都认为"起码的美德"（柯罗连科），也就是人的精神素质，要比各种思想外衣、粉饰和"拔高"来得强。当然，这种可以说是本质的相似也伴有个性的不同，首先是艺术个性的不同。

思想的交织把柯罗连科的短篇小说《凶手》（1885）同契诃夫的《凶杀》（1895）联系到一起。这种呼应是有意还是无意，我们不得而知，但无论如何它们绝非偶然。标题的谐音本身就耐人寻味。再者，连接的线索还可以延伸至《没意思的故事》。

柯罗连科的笔下还有一位"凶手"出现在中篇小说《并非可怕的东西》（1903）里。关于这篇小说，将在后一节加以讨论。而且，柯罗连科笔下两种场合的凶杀都是清白的老实人干下的，而被害人都是"阴损的伪君子"（Ⅶ，232）。难怪阿尔达诺夫不无夸张地说，柯罗连科的作品里有小偷也有凶犯，"但是没有一个下三烂"[46]。

短篇小说《凶手》中，主人公费多尔·西林从前受过当局残酷的欺凌，失去了家庭，四处流浪——去"寻找讲公道的人"和能"按神学生活"的地方。对于柯罗连科，最具特色的是"血缘相近而明白易懂的"主题，这时精神上的痛苦和"普遍的世俗谎言"在民间同宗教的抽象问题联系到了一起（Ⅶ，42）。在自己的漂泊中，天国的找寻者遇到一个用自己的"忏悔经文"引诱老实人的老教徒。当费多尔自称是"最惰落的人"时，老头儿装成"地道的虔诚教徒"（"活人睁大眼睛盯着天"）和"忏悔者的"传教士。就在这教派的幌子下隐藏着一个原始

森林的强盗小村，而且血腥的抢劫被“传教士”说成是为下一次“忏悔”准备罪过所需要的。“凶杀”这样一来就作为一个必要阶段成了“忏悔者”信念的象征……加之，他们又是些“规矩人，旧礼仪派，奉公守法，烟酒不沾！”在精神上奴役了费多尔之后，“传教士”让他当帮手去杀害和抢劫一位带着三个孩子去西伯利亚流放地寻夫的有文化的贵夫人。可贵夫人和流浪者却一见钟情；使他们互相爱慕的不是信仰的“外表”（手指，还有烟叶和其他一些“鸡毛蒜皮”），而是“福音书里更大的戒条”——爱。“而且还说：比那种爱更深的爱不会有，如果你愿意为自己的朋友掏出心来的话！”这一“更大的戒条”费多尔·西林也予以遵行，同时还承担老头儿杀人的罪过，尽管这老头儿是个“地道的魔鬼”、“挑唆者和敌人”。“凶手”一声大叫“快来抓我吧，我杀人啦！”，紧接着是贵夫人的反驳：“他做了件好事，让我的孩子逃过了恶棍的魔爪。”虽然贵夫人和被流放的丈夫在努力争取谅解，但费多尔却不能原谅自己的“行凶”。因此他只求一死，并在死中得到安宁。



契诃夫的《凶杀》里没有善与恶两种势力之间的这种对立，但是有同一种区分严于律己的宗教探索和自负而傲慢的信仰（作为最后和唯一的真理）寻得的界限。前者追求的是对上帝和自身的认识，后者追求的是对他人的训诫。通常人们在契诃夫的小说里看到的是“对真理痛苦的，无法抑制的，甚至连流放都无法制止的探索”。结果，“不断的精神探索之路”[47]经由大斋日杀害兄弟（用烙铁，“因为素油”），企图匿尸灭迹，鲸吞死者的钱财…… 有种类似“忏悔者”的宗教信条的东西。

小说毕竟说的是另一回事。契诃夫的两个主人公——“凶手”亚科夫和“被害人”马特维——都因“笃信宗教”而在家里有个绰号叫“波戈莫洛夫”*，但是在他们愚昧而荒谬的探索中什么都有，惟独没有“更大的信条”——爱。亚科夫因为神职人员在祷告时行为不检和漫不经心而不喜欢他们。他谁也信不过，布置了家庭祷告室，严格遵守教规（“外表”，用柯罗连科的话说），自己祷告。同时又置其“野性的、愚昧的”女儿于精神的原始状态于不顾。马特维也曾探索过“更好的宗教”，觉得人人都有罪过，只有他“遵从圣训”；他也布置了自己的祷告室，常常出门拜访一些信徒。在他们那儿他非但没有找到信仰，反而陷入了放荡，等等。最后，他“悔过了”，并决定好好生活和祈祷，“像大家一样，要说跟平常有什么不同，那就是去掉坏念头”。这样一来，两个人物信奉着不同的“真正宗教”，共同的只是对异教徒的仇恨。祈祷室和祷告渐渐变成了粗野对骂的空间和时间，互相指责有“精神病”。在小说的氛围中，充满着互相的仇恨，而这种仇恨“无论用祷告还是用频频的鞠躬都是无法消除的”。

然而，某种人道主义的期待始终萦系作者心头。只是在萨哈林岛上，历尽“惨祸和折磨”之后，亚科夫的心中才开始萌发“更大的信条”所圣洁化的“新信仰”（“救活哪怕一个人

---

*．意为“虔诚的祈祷者”。——译者注

也好")。

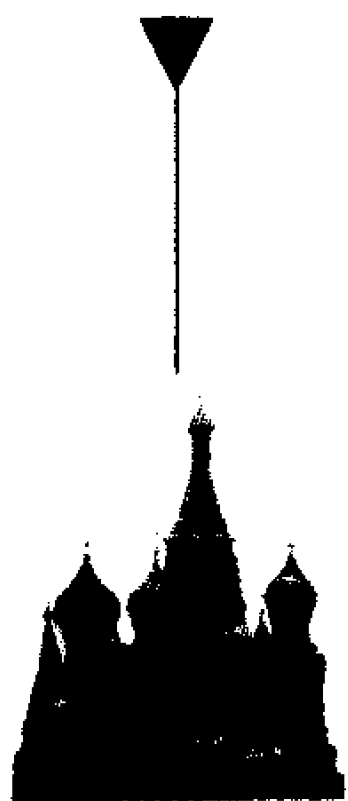
批评界常常提及契诃夫短篇小说中的"模糊性"和"冷酷的客观性"。而柯罗连科——的确,由于另一篇短篇小说,《阿加菲娅》——识破了契诃夫写作手法的秘密:"是从一个侧面描写的,观点放在重要人物的心理之外。(Ⅹ,100)"柯罗连科本人则不从一个侧面写,而可以说是"从两个侧面",通常将基本情节嵌入故事讲述者及其交谈者的对话研究框架之内,在这一框架内就不难分辨出作者的观点了。契诃夫这样写下了自己的"小三部曲"(《套中人》、《醋栗》、《论爱情》)。但是,总的说来,这种诠释的辩证法不是他的特长。他写作时往往指望读者,认为"小说中所缺失的主观成分读者会自己添加的"[48]。甚至当故事用第一人称讲述时(还是那一篇《阿加菲娅》),它的进程同出自所谓的"叙述味儿"的客观手法也很少有差别。契诃夫认为,柯罗连科"有点儿守旧;他好用一些过时的(表现)形式"[49]。然而这是一位"非常优秀的作家",他"深受喜爱是不无原因的",人们尤其喜欢他的"清醒和纯洁"。同时,契诃夫认为多余的恰恰是思前想后的讲述者的身影(《温顺的人们》里的记者布赫沃斯托夫),"因为他的存在会给故事增添紧张、厌烦、甚至虚假的成分"[50]。柯罗连科本人在未完成的短篇小说《命运》(19世纪90年代)里,做了隐含的自我评价:"我往往丢掉自己的客观性,本该问怎么,可我常常问为什么和干什么",常常陷入"沉思和情感的流露"[51]。

总的说来,柯罗连科是位主观得多的艺术家,尤其是他的作品里有许多契诃夫的作品里几乎没有的自传体情节。如果说契诃夫的特色是言而不尽,意在言外,那么柯罗连科的特色确切地说是"一说再说,务求详尽"。这是面向广大读者群的方针和"文学是(而且应该是)社会现象中最民主的东西"[52]这一信念所要求的。"他常常给写得清清楚楚的文字加上一段出自好意的不必要的解释。"艾亨瓦尔德认为[53]。这条意见也可以认为是正确的,但需要补充说明的是,艺术"不需要的东西",连同它邪恶、专制的(根据布洛克所下的定义)本性,恰恰是人所需要的……

另一个"相似点"又把《凶手》和《枯燥无味的故事》联系到了一起。柯罗连科的作品说的是,在地方政权和强盗团伙的联盟当道的俄罗斯这片荒凉广袤的大地上,好事无能为力(却又无法遏止!)。驿站长同情一心要跟犯罪行为作斗争的"小不点儿"侦察员。甚至违背格·乌斯宾斯基的讽刺性的原则——"别管闲事!",清理掉斗士路上的"一颗又一颗小石子"。同时,"西伯利亚的伏尔泰人"又心知肚明,任何"肃清使命"都是注定要失败的:"唉,咱这旮旯,真是块旮旯呀!……咱最好还是快喝茶吧!"脑海里不禁想起契诃夫笔下那位教授"无奈的"名言:"卡佳,咱快吃早点吧!"和"凭良心说,卡佳,我不知道。"教授用这两句就回复了一个心灵的呼号:"你不是当过先生吗!倒是快说啊,我该怎么办哪?"契诃夫的主人公律己过严("我失败了"),但他在内心实在是厌恶某些为杂志写稿的无所不知的作者们那"盛气凌人的腔调",他们像看门人和乐队指挥一样"目空一切而傲慢无理"。

长期以来，人们觉得，老教授的回答有损他的名誉，直到历史绝望凝聚起来的能量让人类变得聪明起来那一天。1954 年，曼恩坦言，他最尊崇契诃夫的是《枯燥无味的故事》和教授的回答——“凭良心说，卡佳，我不知道……”，因为“现实已经如此：除了讲几个故事让行将就木的世界开开心而外，我们不能给它一丁儿救命的真理”[54]。

看起来，柯罗连科似乎“始终知道该做什么，也以坚韧不拔者的宁静心态说过生活中的难事”[55]。但这像《幽灵》里一样，本是黑暗中的英勇步伐。“前面黑暗一片，”弗拉基米尔·柯罗连科给自己的朋友安年斯基的信中写道，“我们将在黑暗中探索”[56]。1906 年，在回答“往后怎么办？”的问题时，柯罗连科像契诃夫笔下的教授那样凭良心地说道：“不知道。[57]”这一回答所表现的并不是慌张和软弱，而是无畏和智慧。只有标准的意识形态化的艺术观才要求给出必要的答案，艺术在自己永恒的探索中只是提出问题。



“庄稼汉的世界”

柯罗连科的一生都与民粹派中十月革命前被称为批判主义的一翼（格·乌斯宾斯基、米哈伊洛夫斯基、亚库博维奇）联系在一起。“关于平庸的庄稼汉生活的一些令人厌烦的问题”，有时“甚至在文学界也被推至次要的地位”（Ⅸ，118），而在柯罗连科，始终是艺术和政论思考的首要问题。青年时代“到民间去”的愿望，最初是在 1879—1884 年的监禁和流放的漂泊中实现的，接着柯罗连科又在自己的创作中“走入了民间”。从 19 世纪 80 年代的一些短篇小说到长篇小说《土地！土地！》（1919），统统都是“庄稼汉加庄稼汉，老百姓加老百姓”（Ⅷ，13）。

连格·乌斯宾斯基有时也腻烦解决了数百年而未得到解决的俄罗斯乡村的问题。“我真的腻味庄稼汉了，”1888 年他写道，“腻味他们的胡子、草鞋和一切挨饿受冻的庄稼汉。看着心痛，可脑瓜却不愿去想他们，真的是厌倦了”[58]。

柯罗连科的特写集《度荒》（1893）出自于在下哥罗德省卢科亚诺夫县所写的日记，为了保护农民免受“县农奴主们”的“赤贫”方针之害。在最后一章里，作家推测说，书中“这些严酷而平庸的庄稼汉的感受之单调，让读者感到厌倦了……”（Ⅸ，314）。1917 年革命之前该书出版后曾再版六次，还不算 1914 年阿·弗·马尔科斯主编的九卷本文集。

在“罪过和忧伤之书”——《土地！土地！》里，描写了政府对土地改革的阻挠、激进知识分子提出的错误的解决办法、民间传奇和过激行动的所有阶段；其结果就是 1905 和 1917 年的革命爆发，加上它们所有的极端手段。

尽管如此，柯罗连科的坚定信念从没背离过现实，只是做过某种克制的努力，于是又一次次地重新确认自己的正确性，重新在百姓生活的黑暗的深处听到异常清脆的“惊诧的钟声”。甚至在严酷的 1919 年，当柯罗连科不得不说出许多关于百姓的伤心话时，他还

写道："俄罗斯人的本性是好的，不过现在他还太容易学坏，'而且——唉！——特别是偷盗"[59]。当年可以在《我的同时代人的故事》里读到："爱这个民族——这不就是我们的任务吗？"（Ⅶ，353）

柯罗连科始终把自己经得住真理检验的对庄稼汉的信赖同托尔斯泰的信赖区分开来。他把托尔斯泰的信赖称为"旧民粹派的信赖"（兹拉托夫拉茨基、扎索季姆斯基等人的），对百姓"神秘的现成智慧的信赖"（Ⅶ，141）。他不为柏拉图·卡拉塔耶夫或阿基姆（《黑暗的权力》中的人物）的"极不完备的整体性"所诱惑，而且他认为，知识分子不应该"吹灭自己手中第欧根尼的灯笼"*，也不应"沉入轻信的汪洋大海，不加批判，带着心头强忍住的分析"（Ⅶ，104）。

只是在大学时代，柯罗连科才被即将登上历史舞台以替代陈旧的"奴隶主"文化的关于百姓的预言所触动。在《我的同时代人的故事》里，他回忆起涅克拉索夫的葬礼和陀思妥耶夫斯基那听起来好像是"诚挚感人而有先见之明的致辞"。陀思妥耶夫斯基将死者称为"'奴隶主'出生的最后一位伟大的诗人"："对，对……——我们冲着陀思妥耶夫斯基兴奋地喊叫着，喊着喊着我差点儿没从围墙上摔下来。"（Ⅵ，199）讽刺性的细节含有一种寓意，因为柯罗连科差点儿没放弃成为作家的愿望，他曾寄希望于百姓将推出"另外一些普希金和另外一些涅克拉索夫"，他们注定将克服"旧文化的片面性"并开辟出一片"新天地"（Ⅵ，200）。然而，旧民粹主义式的和托尔斯泰式的"对文化的诅咒"很快就对柯罗连科失去了作用。于是柯罗连科坚信不移，任何一个阶层都不会产生绝对的神圣和正确。后来，他断然拒绝了有关"无产阶级文化"的想法。在"民间智慧"同作家的直接感受以及同生活和思维的经验发生矛盾之时，他都得出了准确无误的结论："显然，真理在知识分子一边……如有必要，那就应该起而反对整个民众！"（Ⅶ，350）

然而，有时平民百姓的"愚昧意识"要比文明社会的精明但抽象而乌托邦式的观点含有更多的清醒理智。因此，柯罗连科就以和善的讽刺笔调描绘了普通人对社会主义公理完全彻底和毫不掩饰的拒绝。譬如，有位平民女房东就不同意一个工人房客——满嘴傅立叶和圣－西门套话的"怪物"："他说，但愿没有富人和穷人……'谁要谁拿去……'真是一窍不通，整个一个幼儿……"（Ⅵ，71）后来，在描写"共产主义者"（金钱社会化和平均分配的拥护者）同"贵族个人主义者"（个人财产的维护者）的狱中冲突时，柯罗连科遵循一般的理性，"断然归依了"后者（Ⅶ，151）。他对欧洲文明典范的好感并未延伸至消灭财产私有者，这种私有者就是《帕夫洛夫特写集》（1890）里的手艺人和《玛露霞的小村落》（1899）里的庄稼人季莫哈。

在不久以前的年代里，这个人物落后的、"私有者的"本性的有力证据，就是坚决不愿

*．源出古希腊神话，传说古希腊哲学家第欧根尼大白天打着灯笼，想找到一个真正的人。——译者注

接受一位政治流放者搞出来的土地合伙经营的新形式。把母牛犊白白地让给邻居,就因为"咱家有仨",那家一头没有,他不同意("咱是慢慢攒起来的……他自己去攒呐!")对他的"农民"感情的任何呼唤在这里都不起作用。花了"牛"(用格·乌斯宾斯基的话说)劲才得来的东西,他不愿听信嘴上说得好听的平均主义而白白扔掉。然而,只要说起他所明白的世俗道理,季莫哈总是满口答应"为大伙儿的事情去受点儿罪"(做苦工),就像答应下田耕地一样那么痛快而"自然"。在季莫哈同知识分子理想家的争论中,并非一切都无缘无故和含义单一。但无论如何季莫哈的"劳动理论"比起基督教社会主义的温情的典范那些多变的模式来要重要和稳定得多。因此,1919年在评述土地的"平均主义分配"问题时,柯罗连科指出,这将打击农村"最积极和最有活力的"、"用自己的劳动并历尽艰难困苦而攒下这片土地的"[60]人们。

当柯罗连科在雅库特流放中写作《马卡尔的梦》(1883)的时候,他"还是个狂热的民粹主义者"(Ⅶ,328),曾断言盛百姓劳动和痛苦的"金盘"要重于盛他们过失的普通盘。这一情况,以及副标题"圣诞节的故事",决定了他清晰的抒情风格。这种风格使一些批评家(梅列日科夫斯基、戈沃鲁哈-奥特罗克)为之赞叹。而过于美好的棱镜又引起了另一些批评家(楚可夫斯基)的反感[61]。后来,许多早期的幻想破灭了,但终身留下的是民粹主义的"道德真理"(Ⅵ,140)。

在自己对人民生活和人民性格的艺术研究中,柯罗连科采取了米哈伊洛夫斯基所揭示的"无私无畏,而非无情无义"[62]的立场。同时,与人种学者所不同的是,柯罗连科感兴趣的不是"人们如何生活,而是他们生活得如何"[63]。也就是说,他的兴趣主要在于精神层面、生活条件,而非生活习惯。作家不止一次地身背背囊来到斯韦特洛亚尔湖畔,因为湖上"潜伏着百姓对所寻求的隐形城基捷日的幻想"。这座称为基捷日的城"是无形的,然而是真正的",因为"想像中的世界比真实的更可靠"。它吸引着一批又一批"企求哪怕是短暂地抖落尘世的浮华,看一眼三界之外的神秘世界"(《在渺无人迹的地方》,1890;Ⅲ,115、131—132)的普通百姓。柯罗连科能够凭他独有的才学描绘出乌拉尔哥萨克人生活中的旧习俗和新风尚,而生活的主要精神核心原来都是对"奇异、奥妙、神秘,甚至怕是并不存在的'白水国'*的幻想",那里"没有偷窃,没有凶杀,也没有贪心",那里盛行着"真正的信仰"(《在哥萨克人中间》,1901)[64]。

某种"理想化的浪漫主义外罩"(Ⅵ,63),也存在于他笔下的那些80年代的浪漫主义流浪者身上(《凶手》、《索科林人》、《无家可归的费多尔》)。契诃夫非常赞赏《索科林人》("写得像部优美的乐曲"),还有柯罗连科第一本书《随笔和故事集》(1886)中所有文章,只不过书里的许多东西并不合他本人的风格:详细的叙述、大量的议论、朦胧的浪漫主义情

*. 源出17—19世纪俄罗斯民间故事。——译者注

调和“固执地不写女人”(几乎所有带“女人情节”的故事柯罗连科都没有写完)。但是,就连“会把别的作家害苦的一些最大的缺点,在您的作品里却能悄悄溜过而不被发觉”,契诃夫1888年写道[65]。当然,对他起作用的不仅是艺术家柯罗连科的“功力”,而且还有书中每一页的美好心灵的魅力。

在《萨哈林岛》中,契诃夫发现,与监狱的主宰者那惨无人道的态度相反,“优秀的俄国作家们有种美化苦役犯、流浪者和逃亡者的意图”。他立刻又补充道:“一个苦役犯无论怎样堕落,无论怎样不仗义,他最爱的还是正义。”[66]后来,在《我的一生》里,作家从庄稼人的生活中——在肮脏、酗酒、愚蠢举动和欺骗行为中——看到了“一种坚固的、健全的核心”,那就是深信“人间的主流是真理”,因此,“世上庄稼汉最爱的是正义”[67]。因为正义,在契诃夫看来,“比空气还不可缺少……”[68]

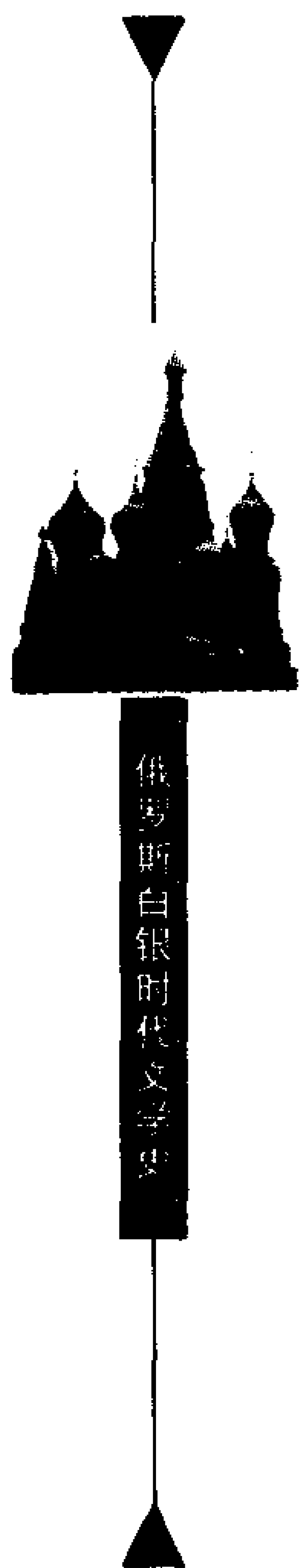
因此柯罗连科看到在普通百姓之中有一些真理和正义的狂热探索者,有时他们狂热到自我戕害的地步,就像短篇小说《雅什卡》(1880)里的主人公。他担负起持续打更的英勇义举,以示“不承认当局”的违法勾当。这位打更人的形象未必没在契诃夫的面前出现过,因为在《醋栗》里曾建议,每个富贵人家的门外都该“站上一个手拿小锤的人,不断地用敲击声提醒他世上还有不幸的人”[69]。此外还在安德列耶夫的面前出现过,因为他在短篇小说《征候》(1904)里描写了一位在自己非常激烈的抗议中“几乎永生的”打更人。

从80年代末起,浪漫主义的真理探索者和抗议者的典型,在柯罗连科的创作中得到了来自百姓的、引起不同感觉的另一种人的补充。这种人首先是,在戈伦菲利德看来,可以和高尔基的《切尔卡什》相提并论的《切尔克斯》(1888)。柯罗连科围绕非法买卖黄金描写了一场“贪暴悲剧”(Ⅶ,279)。“原始森林里的鸢”同做着“天真的强盗”梦的一伙警察和官吏相对抗。在这场斗争中,可以说美学上获胜的是遭到慌乱和贪婪的敌手抗衡的非常勇敢而机灵的切尔克斯。这里有一位喜欢靠别人的猎物发财的人叫加甫里林。于是出现了这样的谐音:切尔克斯——切尔卡什,加甫里林——加甫里拉……高尔基的主人公也梦想着用切尔卡什偷来的钱娶房媳妇,改善家业。然而,切尔克斯的道义上的胜利有一定的限度,而且未必是真正的胜利。胜利者的桂冠往往归于更为精明的、与“执法者”三人帮对抗的那个窃贼。

柯罗连科和米哈伊洛夫斯基对《切尔卡什》表示赞许。然而时隔不久,高尔基笔下被浪漫化的流浪汉形象,对于一些过分热衷于揭露“乡村生活愚昧”的批评家(首先是马克思主义方向的)来说,就成了某种象征。在他们看来体现这种愚昧的就是“贪婪的奴隶”加甫里拉的形象。于是产生了一种误解,农民被看成应当“回炉”的贪财而愚钝的私有者,反乎这样一个社会学和道义上显而易见的事实,即俄罗斯靠的正是那些千千万万个耕田种地的人,而流浪汉们给予农村的仅仅是使人堕落的影响。撰文论述过这一点的有格·乌斯宾斯基、托尔斯泰、契诃夫和柯罗连科。工人们的主要特点,柯罗连科一再强调,不在于他们“酗

酒和懒惰"，而在于"他们在劳动和生产"(Ⅸ，64)。

于是柯罗连科加入了同"庄稼汉问题"的马克思主义—高尔基式的解决办法的争论，写下了自己的短篇小说《语言不通》、《马露霞的小村落》、《温顺的人们》、《并非可怕的东西》、《严寒》、《叶梅利扬》、《多瑙河畔的自己人》等等。柯罗连科的艺术解决办法是否隐含着同高尔基之间的有意而直接的论战，这很难说清，但是某些"巧合"也允许做这样的解释。《马露霞的小村落》里流浪者和定居者形象的平行现象在某种程度上复现了《切尔卡什》的形象结构，但结论却不相同，而中篇小说《并非可怕的东西》里，先给后抢(切尔卡什的"伎俩")、图财害命的庄稼汉的名字就叫加甫里拉。



短篇小说《语言不通》(1895)在《俄罗斯财富》上的发表年月早于《切尔卡什》，然而，高尔基的手稿柯罗连科是与自己的作品同时读完的。打波列西耶来的温顺的壮士——几乎是柯罗连科庄稼汉画廊里最富抒情色彩的形象。这位憨厚农民的心里有个活菩萨，他的坏习惯里带着尊严和谦虚。而他，如同高尔基的"猪拱嘴食土兽"，"一心想着土地"，梦想着自己的产业、自己的房子、妻子。为了找到自己"农耕理想"而前来美国的马特维·洛京斯基的故事，在苏维埃时期被说成是"揭露虚伪的资产阶级民主"的钥匙。这样一来，他们反倒滑稽地与显然不合作者心意的一些人物相合了，比如莫季列夫小酒店的老板("而互相掐脖子——这就是自由……")和《自己人》中带农奴主习惯反应的"老贵夫人"("该死的地方，该死的城市，该死的人们")。这些情绪只是合乎被完全陌生的异邦文明的喧闹搅得晕头转向而又言语不通的马特维起初的心境。可是，渐渐地，"伟大的美国大地"也展现出自己的优点：善于珍惜"心灵手巧者"、"自由选择信仰"的权利、劳动者的团结一致。在这样的国家生活了两年，马特维就在"美国农村"找到了他在洛济溪徒然期望的一切。尽管"对古老祖国的思念"萦系心头，但是返回故乡已经不可能了("一切都已破坏，许多东西已经消亡，而且不会复生了")。

同样的侨民主题，在特写《索夫隆·伊万诺维奇》(1902；发表于身后)里可以说又推出一个知识分子版。文中描写了"俄罗斯旅行家模模糊糊的苦闷"，但批驳了"对'腐朽的西方'的傲慢和蔑视"，因为"问题根本不在于这个世界上谁获得了一切，而在于谁在奋斗并在获得更多的东西……(Ⅳ，442)"在再现短篇小说《言语不通》的同时，特写中出现一个"小小的场面"，使作者产生"感人而深刻的印象"。异邦文明的"表面混乱"威胁着孤立无援的人，可实际上它却"很理性"，能使他在其内部运行得"自主而顺畅"。熟睡的马特维和(《索夫隆·伊万诺维奇》里的)五岁的小姑娘就是这样在铁路网中运行的，他们被人流呵护着送往目的地。"因此我相信……"，柯罗连科最后说，"人格的丢失在这里要比在我们任何一个群体中要少得多……(Ⅳ，485—486)"

在对俄国农村的历史作用和精神价值失望最厉害的时刻，正当柯罗连科开始构思中篇小说《跟老兄弟的争吵》之时，陆续发表了他的短篇小说《阴天》(1896)、《温顺的人们》

(1899)、《玛露霞的小村落》(1899);这些小说在过去的年代里都被认为带有“反民粹主义的倾向”。

最著名的短篇小说之一《大河奔流》(1891),柯罗连科写成于马克思主义突然闯入俄罗斯的前夕,早在同硬说“俄国人民是混蛋和酒鬼,应该挨揍……”[70]的贵族“爱国主义”反动派进行论战的时期。按在苏联文艺学中已有定论的高尔基的解释,小说主人公邱林也置身于“反民粹主义”的干道上。这干道就铺在“逻辑真空”之中,通向契诃夫和布宁笔下那些同样被主观片面理解的庄稼汉。无论在契诃夫还是布宁的作品里都能找到“几乎圣洁的”——用托尔斯泰的话说——农民形象,而在民粹主义作家(波德亚切夫、沃尔诺夫)的笔下能见到的则是乡村野蛮的可怕化身。

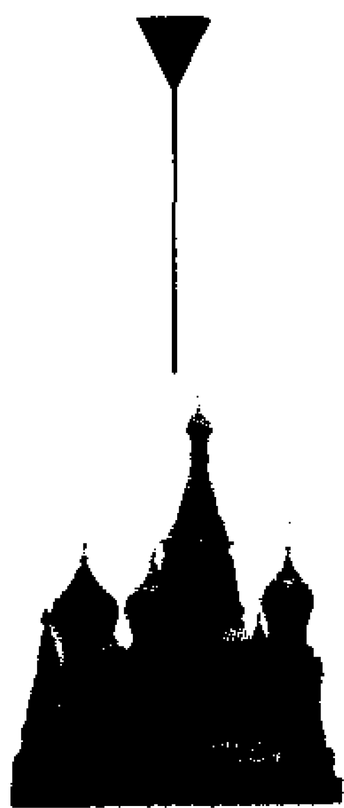
柯罗连科这篇小说里,奔流着的是生活,而不光是欢快的韦特卢加河;河畔住着“情感盲目、糊里糊涂、放荡不羁的和长期饱受醉后病痛之苦的渡手邱林”,然而他却是个“老行家”,并能在危险关头表现出英勇精神和随机应变的能力。对于作者,生活的奔流比旧礼仪派隐修院的“凄凉和冷漠”更可爱。另一方面,邱林“两眼里的火花”很快会换成“沮丧冷漠的表情”,外加“无意识的幽默”和憨厚而精灵的狡猾。正是借助于此,他才能确立自己在河上的“独裁”。毫无希望的长时间呼喊(“邱—林——!来条船——哟!”)丝毫也不能扰乱渡手的酒局,也只有威严的旧礼仪派教徒能够恢复停顿的渡口。这就是对待生活的柯罗连科式的态度中常见的“两面论”!

在中篇小说《玛露霞的小村落》里,作者的抱怀疑态度的对话人好像在嘲笑他对百姓善意的信赖:“哦,我知道,在你们那儿他们总‘显能耐’。”但是作者善意的合理性往往得到两个平民主人公的支持:有“庄稼人季莫哈”(小说里一章的标题就是这样的),还有爱好自由的流浪汉斯捷潘,一种“高尔基式的主人公”[71]。同《切尔卡什》相比,柯罗连科既加大了自由人的也加大了定居人的社会文化分量,承认两种方式对于俄罗斯生活的必要性。斯捷潘,一个天生的“愣头青”和“战士”,把玛露霞小村的主人角色当成负担。根据季莫哈的介绍,他是个“装腔作势的人”、“淘气包”(“只要一干活,眨眼之间,马就给伤了”)。尽管仪表不凡,但是“目光无神”(不止一次重复的细节),只有当这位“豪放而期望大作为的人物”找到合意的案子,替被鞑靼人的袭击搞得倾家荡产的雅库特人抱不平的时候,他“就显能耐了,能耐可大了……”

至于“长得像个布满青苔的树墩似的”季莫菲,“就是你的想像力再丰富,看来也很难给他强加上一个豪勇的斯捷潘的竞争者的角色……一双眼睛,日晒雨淋得退了色,勉强能从他那张苍白的脸上显现出来。不过仔细一看,能够发现那里闪烁着和善的调皮神色”。可是你看,他季莫菲竟然在众人面前显摆起了“自己的英雄史诗”,如何在原始森林里伐木开荒,如何在原始人中间确立“农耕理想”,因为当地的土地爷不允许他们把土地的植被翻个“根朝天”(夜里,雅库特人重又把季莫哈耕过的地整了个“草朝天”)。只有自己不可动摇的

正义感(我出门不是行抢,是耕地)才使大字不识的庄稼汉单枪匹马地跟当地的风俗进行着长期的搏斗,使他得以坚持“庄稼人”的传统。讲述的时候,季莫哈的的眼睛“闪闪发光,面孔也变得秀气而聪慧了一些”(又是一个多次重复的细节),他的形象看起来“有了种壮士歌的味道”。就是为全村的利益而背上苦役般劳动十字架的“终身劳工”的经过史,也不允许将他的精神视野归结为只关心个人安乐的“自动庄稼人”的私有原始物(“你看,连这位也有点儿能耐……”)。

柯罗连科每每所说的最后一句话都关乎生活。对于一个渴望“将自己恢复成农民”、“女人和主妇”的被扭曲了的女性,“粗壮而结实的”季莫哈原来要比“豪放的”斯捷潘更有用。因此玛露霞“几乎是带着痛苦而同情的心情”聆听着开辟耕地的“英雄史诗”,就像“黛丝德蒙娜听着奥赛罗讲述他在一帮野蛮人中间的奇遇故事”。



在中篇小说的末尾,柯罗连科引用了一则寓言,讲的是饥肠辘辘的大学生乞求一个卢布而拒收十个卢布。渴望正常的农民生活的玛露霞“也向命运争取到了自己的卢布,所以也很幸福”。柯罗连科运用这样的比喻完全没有贬低“干粗活的”劳动者和借助他的帮助在雅库特原始森林里实现了住上有烟筒的农舍梦想的那个女人。而这座“远方村落”的周围出现了俄罗斯人的移民区,证明了庄稼人的永恒真理。季莫哈的“一个卢布”意味着和平的耕作、平常人的平常命运,而斯捷潘的“十个”终究是“战争”(小说里一章的标题就是这样的),尽管是为了正义的战争。女人,也即生活,更需要的是“庄稼人”,而不是“战士”。

在这部小说里,像在自己的整个创作里一样,柯罗连科丝毫没有鄙视平庸的,可以说是“庸俗的”生活。何况他那些在完成耕田种地、生儿育女的凡间使命的主人公,都是伟大而美好的农业文化的一个小分子。可要知道,在世纪之交,对小人物的鄙视却被伪装成“同市侩习气的斗争”,充斥着辽阔的俄罗斯文学园地,痛苦、怜悯、对弱者的同情则被宣布为“旧道德”的残余。

关于草野小民的“渺小生活”的价值,在中篇小说《并非可怕的东西》(1903)里也有谈论。小说中,反乎新时代那带讽刺意味的引号,知识分子对于人民(也对于自己)的责任问题提得十分尖锐。以刑事判决而了结的事件(雇工加夫里拉打死自己的东家)慢慢转化成历史教师帕多林的自责和忏悔。平民的悲剧和知识分子的忏悔以两条相距遥远的直线牵扯在一起。在“相互关联”和“共同责任”的复杂的情势下,“凶手”充当着共同罪过的障碍、牺牲品,而不是罪犯。

在格·乌斯宾斯基看来,加夫里拉是个“堕落的男人”,为打扫院子的位子而放弃了庄稼人的劳动。可是柯罗连科却没有如此严格地遵循社会学的标准,表现了人民性格中的一些具有魅力的特点:“体力劳动领域的一种天才”和“很难想像出比他更朴实的人”。加夫里拉虽然貌不惊人,却也讨人喜欢,讨人喜欢之处就是心灵的平衡。这种平衡“永远是美好的”,永远能给人一种“镇静的印象”。这个独特的和谐世界能够接受和医治东家布德尼科

夫过去的情妇那颗非常痛苦的心(她那"愚蠢的眼泪"是整个这一混乱的事件中的最聪明之点")。因此,像《马露霞的小村落》里那样,重新复原的"带正常潜意识的"女性的心,按照俄罗斯文学古老的传统来说,似乎是衡量男主人公的最后一把尺子。

然而,"天使般的纯真"遭到破坏,这时叶列娜先受赠后遭抢的彩票事件展开了。"超过他本人计算能力的堆积如山的金钱",对柯罗连科的加夫里拉产生了和高尔基的加夫里拉同样的震撼作用,于是老实人从自己的中心跌下",坐立不安,酗起酒来。结果受制于"辩护人"罗果夫,一个"像杂技演员那样灵巧地"穿梭于"普通道德案件和刑事案件之间"的湿滑的小道上的人。可是加夫里拉却没能在归还彩票的"妙计"界限内站稳脚跟,犯下了罪行。而为他申辩的不光是有陪审的宣判法庭,还有整个陈述过程:"被害人"——一个自私而自负的伪君子(过去的理想人物)的令人厌恶的品行,罗果夫以及甚至他的老师帕多林的忏悔式的供认。当然,还有柯罗连科本人——百姓们永远的律师。

有趣的是,安年斯基从俄国文学的彼岸回应了"知识分子的义务"这一并不时髦的话题,在《并非可怕的东西》里,他看出了完成得非常出色的意图:"强化人们间接的和共同的责任感。"[72]

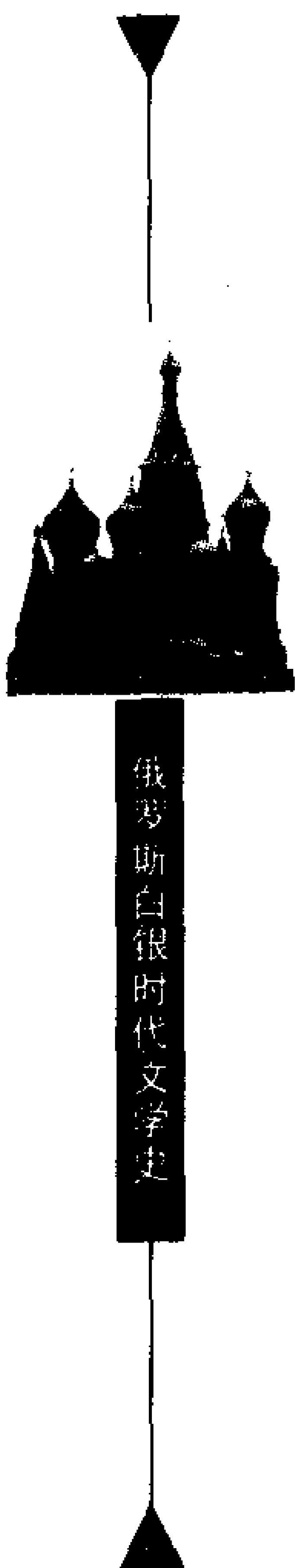
在特写《多瑙河畔的自己人》(1909)里,以复杂得多的形式表现了农民卢卡("逃出"俄罗斯的扎波罗什哥萨克人的后裔)与他的导师(罗马尼亚社会党人卡特里安)的对立。批评界往往不无遗憾地指出,在叙述的背景上留下了卢卡的个人悲剧。没文化的庄稼汉在对残疾妻子的爱怜和对城里姑娘的爱慕之间保持着痛苦的平衡,因此他最后必然要死。对柯罗连科来说,"这已经是留待以后再说的另一个故事了"。同过去一样,主要关注社会环境的作家对这个题材一时还难以顾及。但是,所讲的故事也是在批驳一种对农民婚姻的粗俗唯物主义性质的见解,据说这种性质似乎不会给内心活动留出空间。

卢卡天生的善良和对上帝的虔诚对任何生物的痛苦都能作出反应。当卢卡看到农民的不会说话的帮手——马——"吓得瑟瑟发抖,而两只聪慧的眼睛里大颗大颗的泪水簌簌而下"时,他就"同情地抚摩着"它的脖子。

卡特里安一个劲儿地想要把"凡夫俗子"拉进自己"召开代表大会的"社会主义俱乐部。"咳,我不需要",卢卡心平气和地推辞说,"你的力量是不小,可是使不长……"果然,"新兴的社会主义以其迅猛的发展势头吓坏了大伙儿,接着就慢慢衰落在静止不动而又捉摸不透的的农业草原的边界旁了"(Ⅳ,238)。农村公社《俄罗斯的光荣》,在文明眼光看来就像一座黑糊糊的长满树木的大山,抗拒着新的时代,坚持自古以来就掌握的哲理:"合在一起,别的什么也不用。"于是它只能是带着有史以来养成的、无法消除的恐惧成为一盘散沙,并且一对一地面对无道的政府和遥不可及的"法律"。因此,它准备用"黑压压一大群庄稼汉"去对抗全副武装的力量,而没料到这股力量不久将来所表现出的骇人听闻的残酷性(布尔什维克时代农民起义的悲剧)。柯罗连科描写了坚强的战士卡特里安在同地方政府

冲突中取得的策略性胜利和他遭到的战略性失败，因为两年之后社会党人“毫不掩饰地”“还在继续敲打农村法制意识的大门”（Ⅳ，266、277）。

1899年，在关于俄国公社的争论最激烈的时候，柯罗连科写下了《论生活的复杂性》一文。该文于1914年添加了一个副标题——“与‘马克思主义’的争论之一”。在否定一切“社会炼丹术”的同时，柯罗连科认为关于未来农村的问题应由生活和“如今生活在公社里的人”去解决[73]。同样的观点，他在1910年同公社的狂热维护者托尔斯泰的交谈中也表达过。尤其是在对1906年11月9日发布的著名的斯托雷平（退社）令的评价上，柯罗连科与托尔斯泰和《俄罗斯财富》杂志的民粹派经济学家们的观点都是一致的：“我认为，说实在的，在这件事上将军的决定是错误的，是粗暴的、蛮横的干涉。应该容许公社发展。有些地方过去和现在都有从公社土地所有制向各户土地所有制过渡的要求，有些地方则相反——向公社所有制过渡，我认为最好是公社土地使用制，公社会保留下来的。”[74]



在特写集《度荒》中，在短篇小说《温顺的人们》里，柯罗连科描写了百姓中间“令人吃惊地蕴藏着无穷无尽的耐心和温顺”，而这种耐心和温顺可以绰绰有余地抵消他的所有缺点（Ⅸ，236）。但是柯罗连科明白，这种当局觉得“合适的”美德也有自己的度。这种度从前曾可怕地显现过，而今又像令人不安的乌云一般集结在历史的地平线上了。所以问题根本不在于保守报刊所说的“身带传单的大学生”，而在于积蓄了几个世纪的“愚昧无知的、毫无希望的仇恨”[75]，这仇恨不分“农奴主”中的庇护者和压迫者。在《普罗霍尔和大学生们》（1887）一文中，有一段带讥刺意味的情节，在议论“正直的俄国知识分子”“唤醒被施了魔法而昏睡了一个世纪的百姓”这一义务时，大学生们惊扰了一个真正的“百姓之子”——痞子普罗什卡的梦。他两眼一睁，张口便是生来就会的两句话：“滚你妈的蛋！”和“想吃耳刮子是吧？……（Ⅸ，417—418）”在特写《阴天》里，一个身材矮小、其貌不扬的庄稼汉“动情地、雄壮有力地”唱着歌，这歌“来自民间”，唱的是“拉克切耶夫将军”破坏了“农民的土地”。甚至特写《叶梅利扬》（1907）里一个外号叫“搅不混水”的温顺的主人公，历史上也有过某种“抢劫行为”，这差点儿没把他送往西伯利亚并再赏他一个词源意味深长的外号——“盖达马克”。顺便补上一句，这位年迈的老人似乎还有个自己的文学双胞胎——布宁的《年迈的人》（1911年该短篇小说的原始题目是《一百零八》）。两人是19世纪的同龄人，晚年赶上了农民的解放；两人都是在专横的老爷家里按他人的命令活了一辈子，勉勉强强保了条老命；两人的“安身立命”之所都是菜园里的小草棚；两人的眼睛里都是一副呆板的老年人的冷漠神情，等等。虽然布宁的主人公属于更加温顺型，但他也永世不忘严酷的往事。

立场就是这样。基于这一立场，柯罗连科直到1917年依然希望和平解决土地问题。他认为这种解决办法符合最受尊敬和最有经济才干的那部分农民的心意，并喜欢引用1906年召开的农民代表大会上一位庄稼汉的话：“要地种就得花钱，要不花钱，就得流血。又好

又便当的办法就是花钱。"[76]大会没有采纳这一意见。没采纳它的还有1917年召开的村民大会,其间柯罗连科曾试图劝阻庄稼汉们强行"平分"土地[77]。不赞同它的还有列·托尔斯泰,早在1902年就称赞过农民的"小抢小夺"("果然是好样的!……"Ⅷ,140)。《俄罗斯财富》的同事们也不赞成,提出要求将土地收归国有。柯罗连科同立宪民主党人一起拒绝"无偿没收",赞成按公平价格赎买土地[78]。

世纪之交,柯罗连科开始构思关于普加乔夫起义的历史长篇小说。这部小说有个意味深长的名字叫《外来的沙皇》。这个名字预先给人的既不是赞美,也不是揭露的陈规俗套。然而,毫无疑问,小说中会有在谈论农民骚动的文章(《索罗钦的悲剧》,1907;《在一个宁静的村庄里》,1911)里表达过的思想,即讨伐远征的"痛苦盛宴"在其残酷性上要超过起义者们所造成的后果。但是要说对庄稼汉自由逃民的现实视而不见,柯罗连科也没那个意思。要知道,"舍甫琴科盖达马克"的浪漫主义精神因其残酷无情而未能打动他少年的心(Ⅶ,141)。

画家阿雷莫夫在完成伏尔加民众大逃亡这幅历史画卷的构思之后,同他的塑造者一样,对资料保持了清醒的态度。所以当在喀山念过书的几个大学生,如今的地方长官,哽咽着唱起关于著名的斯津克悬崖的抒情歌曲("它决——定向莫——斯科猛回头!")时,阿雷莫夫打断他们说:"你们这是……各位先生,这是干啥呀,小心上帝吧。就说这小悬崖吧,第一,是最不起眼的,第二……喏,你们想想看:突然间它呀从那儿真的就塌下来了……你们的麻烦可就大了。"(Ⅲ,306)

一方面,阿雷莫夫觉得自己像是自己将来画卷人物的"同谋",另一方面,又觉得他们跟他绝不是同道。"嘴脸丑陋……"他是说赫洛普沙头领,"势力就算是有,时时刻刻会杀人,可对于我画家阿雷莫夫啊,它根本不相干……"民间生活的研究者受着严重的双重人格的支配,"我一见那些纤夫——什么时候也该结束这不成体统的事了吧。再一看赫洛普沙——这滑头就活该如此。你现在就不会叫嚷'统统到船头去!'* 了。决定'把这事儿弄个明白',好好读了点儿历史:'我的天哪,真黑暗哪!'这些幽灵,布拉文,布加乔夫……一点儿创意也没了,头脑发热——如此而已……""炮轰像打雷。想轰树,就轰树;想轰茅棚,就轰茅棚;想轰住房,就轰住房。轰住房的时候更多,因为住房高一些。可有时候——从庄稼汉身上把皮往下扒,还抓盐往上撒"(Ⅲ,321—322)。

当然,柯罗连科是在表达自己对"伏尔加强盗浪漫主义"的看法(Ⅵ,256)。而且显然懂得这些看法的尖锐性和有点儿不合时宜性(在普遍攻击庄稼汉罗斯的时候),因此就放弃了这部中篇小说的刊发。不过,就在同一年,在《当代的冒名顶替风》(1896)一文中,柯罗连科预先警告提防百姓"至上"的"推波助澜的美化者",因为哪里社会晴雨表因某种原因下

*. 伏尔加河上的强盗在劫船时对被劫船的船员所下的命令。——译者注

降得过快，而地平线被乌云遮住，我们就能看到，那里从汹涌的百姓之海中就会突然冒出史前时代那种仍然过于强大的可怕“睿智”[79]。

在自己的政论文章里，柯罗连科强调了迅速而坚决进行土地改革的必要性，不进行土地改革，俄罗斯势必陷于革命的风暴，陷入自私的阶级利益的斗争。然而，就在1919年自发势力猖獗之时，他写道：“我国的人民总的来说毕竟不是土匪，也不是强盗……在这场群架中，一定也有许多人的心里并没有失去上帝的概念，他们的心在为所发生的事情而悲痛。”[80]这就是柯罗连科的庄稼汉世界里的最中意的人物。可是也有另一个世界，它在柯罗连科1917年11月13日的日记中被称为“列宁的百姓”。这些百姓干出了“非常恶劣的残忍勾当”，布尔什维克利用他们确立了自己“地道的庶民政治”[81]。



“甚于陀思妥耶夫斯基的基督教徒”

阿姆菲加特罗夫1911年这样评价柯罗连科，接着又加了个——“不信基督的”[82]，可是没有更准确地说明——不信基督教的。批评家发挥了戈沃鲁哈-奥特罗克的见解，后者早在1893年就写道，柯罗连科的语气“比较温和，也比较委婉”，与陀思妥耶夫斯基不同；陀思妥耶夫斯基说话时“口气严厉得近乎无情，像接受忏悔的神甫”和法官。正统的教徒戈沃鲁哈-奥特罗克同时又指责柯罗连科，说他似乎处于带教外色彩的、在知识界占统治地位的现代潮流的奴仆地位[83]。撰文论述柯罗连科世界观的宗教本质的人可是不在少数[84]。《俄罗斯财富》的固定人员彼得里谢夫在自己的回忆录中甚至将他称为“19世纪末和20世纪初的现实中的佐西玛”[85]，可他却不了解“甚于陀思妥耶夫斯基的基督教徒”对这个人物的态度。

在中学时代——当年《卡拉玛佐夫兄弟》尚未问世，柯罗连科对信仰问题的回答是这样的：“我相信上帝……相信基督……但不能相信……永久的折磨。”并且解释道，起先“怀疑是由仅仅因为信仰异教而受永久折磨的问题所引起的。”（Ⅴ，201）长大成人读了这部著名的长篇小说以后，柯罗连科否定了“陀思妥耶夫斯基的拜占庭辩证法的玄学诡辩术”，尤其是以因瞬间生活的罪过而承受基督教永久折磨有理为根据的“佐西玛哲学”[86]。总之，宗教里一切残酷而黑暗的东西都受到柯罗连科心灵的排斥，他所能接受的只是“光明和希望的教义”[87]。

“上帝的声音”，在柯罗连科听来，就是爱、兄弟般的团结与和解。基督对于他就是“人类梦寐以求的”、代表人世间尚未实现的“和解思想高度”的形象（Ⅷ，293）。因为柯罗连科本人的特色就是“希望调和不可调和的东西”（Ⅶ，282；在1881年再次流放的途中，他就曾撰写过一部叙事诗，讲述在阴间寻求亚历山大二世和热里雅鲍夫之间和解的故事）。

柯罗连科这条几乎是主要的、极其重要的公理，是由他的精神实质渐渐发展而来的，

与苏维埃的意识形态存在着尖锐的矛盾。起初，柯罗连科的这种异己性曾经有人指出过："和解和非阶级团结的动机"就限定他的创作"只具有历史意义"（《文学百科全书》中拉夫列茨基的文章，1931）。可是后来，又开始一个劲儿地将柯罗连科改扮成彻底的"革命民主主义者"。比亚雷写道，柯罗连科在狄更斯的长篇小说《多姆比和儿子》里"读出了""因残忍和虐待而应该得到惩罚的思想，并且带着深深的同情接受了它"[88]。同时还大量引用回忆特写《我同狄更斯的初识》（1912）里的文字，将情节意义改变得截然相反。多姆比先生的残忍和他那可怜的女儿的苦难，的确会在年轻读者的心里引起震动，激起小说作者所宣布的复仇的愿望："对，对，对！这笔账会记住的，一定，一定会记住的……可是，当然，到那时就晚了……活该！……"（Ⅴ，369）比亚雷仅仅根据这句孩子气的"活该！"就匆忙作出了自己的结论，似乎忽略了《我的同时代人的故事》的作者在描写儿童和少年时代的章节里那么惯用的温和的自嘲。其实这位交往最密的欧洲作家令人信服地给柯罗连科上了一堂忏悔和仁慈课，在小说的最后几页里描绘了和解的"田园诗般的场景"。正是这一课震撼了幼小的心灵（"难道……他们和解了！"），并为作家所掌握，因而在1905年、1914年和1917年之后始终是一位调解人。早年的短篇小说《在坏人堆里》就几乎直接复制了父与子的互相疏远和怨恨，并以类似狄更斯式的"田园诗般的场景"顺利收尾。

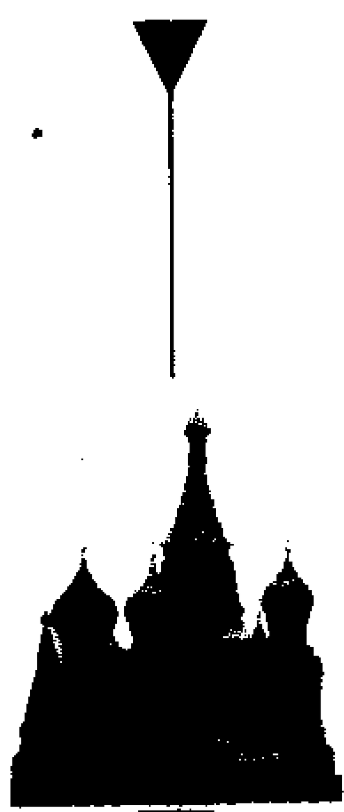
这才是柯罗连科从狄更斯那里"读出"的东西！就连在谢德林和涅克拉索夫那里，他寻找的也不是恨，而是爱[89]。"我为人温和，"在《我的同时代人的故事》的最后几页里他这样说自己（Ⅶ，384）。使他与狄更斯相似的，还有对幽默这一能够缓和矛盾和打磨生活棱角的人道主义化方式的喜爱。而与人为善、描绘善获胜情景的志趣，也是柯罗连科极具特色的一面，因为他一直在仿照自己的心灵塑造人物。

柯罗连科的心灵始终在寻找一种能净化生活并能赋予它最崇高意义的信仰，并且始终躲避着读死书者的精神刀剑。在童年和少年时代，榜样是"父亲的清心寡欲"，他发誓"永不背弃"。可是他成长在信奉唯物主义的一代人中间，皮萨列夫和达尔文在不停地敲打着用这誓言紧锁的门（Ⅴ，300、302）。在《我的同时代人的故事》里，有一个"唯物主义获胜"的讽刺性场景。老船长精于"挖苦和笑话"福音书，因而博得"一小撮爱开玩笑的"年轻人的好感。这帮人"说说笑笑就开销了上帝和永生"。"我没跟他们走，"柯罗连科说，指的不光是夜间散步，还指自己的整个人生道路。其实，亵渎神灵的船长自己睡前也在胸前画十字，以防万一（"咳，要是真有点儿事呢……"Ⅴ，301—302）。

关于睡前画十字的那些激进派无神论者的类似题材，在契诃夫的笔记本里也有所记载，他甚至还对高尔基说过这一构思。在对待宗教的态度上，契诃夫或许是同时代人当中最接近柯罗连科的。但是后者的作品中没有对童年的令人难过的回忆。在那个年代，强制性的礼拜唱诗是与抽人的树条相比邻的。此外，作为科班出生的自然科学家，毕竟要更多地回避各种"唯心主义以及诸如此类令人费解的话"[90]。共同之处在于两人都喜欢普通百姓

的信仰，并小心翼翼地对待不吝笔墨议论信仰的知识界。两人都厌恶教条主义的官场仪式，但都懂得复活节礼拜的美妙之处（契诃夫写了《高级僧侣》；柯罗连科复活节之夜总要转上几个教堂，并喜欢跟在捧十字架圣像的行列后面，看一看带着“昂扬的唯心主义情绪”的百姓）。他特别推崇契诃夫早年的复活节故事《复活节之夜》，故事充满“令人痴迷的忧愁，而且还使人平静并有益于健康”（Ⅶ,86）。

心境和信念的相同，往往导致表达方式的近似。1889年，在批驳纯理性主义和个人主义的道德体系时，柯罗连科坚持必须“向上看”，就是说，实际上坚持的是道德的宗教本质。清楚地意识到人不是“宇宙的中心”，而仅仅是现象总链条中微不足道的一环，之后，人类一直在为自己的存在寻找辩护的理由：“那么但愿这根链条并非微不足道”，但愿能把想像同一种“更高的”和无穷的东西联系在一起，这样就能决定精神生活的内容了[91]。换句话说，柯罗连科认为目的论的原理是一笔财富：世界和人的存在有着自身崇高的目的。“如果世界要毁灭，”他在1887年写道，“可以把人们集中起来祈祷，只不过假定有某种东西高于这种暂时存在和这种毁灭的话”[92]。



契诃夫的《大学生》中的主人公，在受宗教感动过后的清醒时刻，也觉得自己是人类“连续链条”中的一环。这篇契诃夫自己喜爱的作品，以及《老花匠的口述》，是用同柯罗连科早期笔法相似的寓言形式写成的。特别是第二篇作品还带有双重讲述者（口述中套口述）和反驳的声音。顺便说一下，这声音呼应着陀思妥耶夫斯基抱怨法庭作出会使百姓堕落的无罪判决的《作家日记》。讲述者的反驳（“我不为道德也不为公正担心，既然人家说‘无罪’”），是地地道道的柯罗连科式的表达方法，而且一般很难摆脱一种看法，即当契诃夫在写他那篇讲述爱所有的人、替所有的人辩护、甚至替杀人凶手辩护的心地善良的遵守教规者的传奇时，弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇的形象一直浮现在契诃夫的眼前（“能够信仰这个宗教的只有那些懂得和感觉到基督的为数不多的人”）[93]。同样的宽恕一切的天性也赐给了《决斗》中的萨莫伊连科医生。《决斗》的构思是1887年同柯罗连科结识之后立刻出现的。原始推动力很可能很可能就是《北方信使》编辑部内的“决斗”局面和柯罗连科在其中的调和立场，尽管这离1891年小说完稿已经过去了许久。很能说明问题的是柯罗连科1903年给安年斯基的信中所表达的强烈反应：“……我对他的作品早就喜欢了（顺便问问：您读过他的《决斗》吗？我不知怎么以前漏掉了。如果没读过，就读一下吧。您不会懊悔的）。”（Ⅹ,379）

当然，两人对宗教哲学文集示威性“叫嚣”的看法是一致的；因为他们喜欢“探索，探索，独自探索，与自己的良心一对一”，用契诃夫的话说[94]。使柯罗连科特别恼火的是梅列日科夫斯基反对“托尔斯泰的机械实证的？（问号为柯罗连科所加）、可以不知害臊地加以利用的基督教”的讲话，讲话与伟大探索者被开除教籍发生在同一时间。柯罗连科公正地认为，对托尔斯泰不能使用昨天出现而明天又随时可能天知道蜕变成什么的‘颓废派’信仰

的……尺子”。于是最后说道:“当然,对托尔斯泰的教义的反对话可以说出很多,但是这一阵尖锐的吠声却是真正的自杀。”[95]而1911年,柯罗连科写下了也可能是契诃夫想说的话:“在宗教领域里,我喜欢要么是完全而率直的信仰,要么是诚实的、公开的、满怀自尊的怀疑。现在我无法忍受那些书呆子、食古不化的家伙和半瓶醋的读书人,也无法忍受每见一块朽木和圣像前的蜡烛头而高喊‘得道了,得道了!’的梅列日科夫斯基夫妇之流的现代派宗教。”[96]

通向真正的信仰之路,柯罗连科认为,是没有尽头的,也是多种多样的,就像认识之路一样,因为上帝“作为惟一的创造和鼓舞力量”不断要求“宗教意识的进化和升华”(Ⅹ,257)。柯罗连科甚至比托尔斯泰“更基督徒”;后者“对低级程度的信仰过于冷酷无情,为了自己晚年攀登上的哪个寒冷的顶峰”。同时,“傲慢而轻蔑地对待”“普通人的真正的宗教感情也毫无道理”,因为“我们的‘高度’同前面要走的路相比,是非常微不足道的……”[97]

当然,柯罗连科对没有宗教的意识是宽宏大量的,只要它没有染上不知羞耻和傲慢自负这些恶习。这一主题是80年代一部未完成的中篇小说的核心。宗教里的“天”是“无稽之谈”,主人公议论说。然而,假设统治“时空”的是一条“数学定理”,那么生活就只能成为“合并和分解”了,其中“既不会有公正,也不会有爱,又不会有希望,有的仅仅是过程”。而这种“过程”的三百年之后,“秘密会消失,处女地会消失,森林会消失,田地会消失,取而代之的是冒烟的工厂……是智慧的胜利,技术和思想对自然界的胜利。是的,是胜利,但又是胜利者的悲哀。他们在吞食战败者,接着再自相吞食。这什么时候是个头呢,以往哪怕是在想像中把一切都引向崇高幸福的那只乐善好施的手又在哪儿呢。没有——什么也没有。”但是,导致这种启示录结局的人的思维没有过错,因为“诚实的怀疑之火”是“净化之火,同祭坛上的祭祀之火一样”[98]。怀疑主义不仅能由信神导向不信神,而且还能相反,只要它不蜕变成同任何发展都格格不入的厚颜无耻。

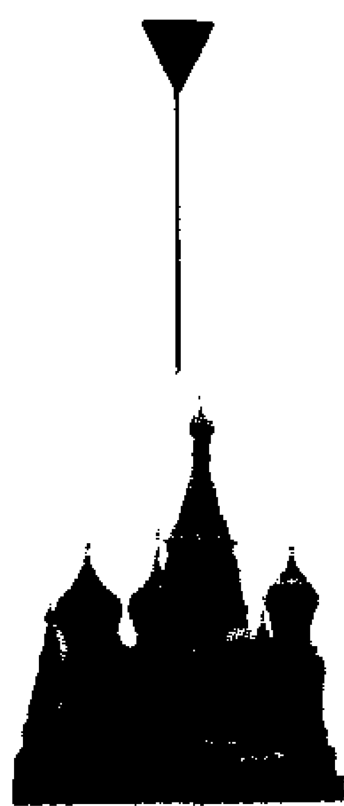
真正的信仰(宗教的或者“被折服的”)是灵魂的骨架,使人们能够抵抗谎言和暴力,“甚至死亡”,1917年12月5日柯罗连科在日记中写道。接着又补充道:“俄罗斯的灵魂,是一种没有骨骼的灵魂。”[99]看来,是这些令人伤心的观察和疑虑,迫使他从《致卢那察尔斯基的信札》的成文里删去了关于俄国人民宗教坚定性的思考:“按照长官的命令放弃信仰!不应当做宗教意义上的信教人,应当承认那种人只能叫人瞧不起……不,命令并没有厉害到从俄罗斯的灵魂中逐出宗教感情的地步[100]。”但是,这一信心只留在了草稿上。显然,柯罗连科不想粉饰现实。

关于自己对信仰的探索,在《我的同时代人的故事》中说得又是很凭良心:“最终的形式我没找到。”(Ⅴ,309)柯罗连科认为,人类的全部精神史包含在对概括化的宗教形式的探索之中,这种形式应该能调和“缺乏理性的信仰”和“没有信仰的理性”之间的矛盾。可是目前这个形式还没找到——“宽容态度”和“对待生活的宗教态度万岁”[101]。

"我相信生活"

19 世纪 90 年代末，柯罗连科这样表达自己的信条："我经过各种动摇和反思之后，甚至得出一条结论，表现形式最凄惨、代表人物最卑微的生活，它也是理性和神圣的。"[102]

柯罗连科的坚定而温和的乐观主义从来没有教条化，也就是说没有变成命令式的口号和反对悲观主义及"颓废主义"的"武器"。柯罗连科认为，假如肚子里有天然笑矿的作家（果戈里、格·乌斯宾斯基、契诃夫）能够战胜"俄国生活的巨大苦闷"（就像相信"黄金世纪"并非已成过去而是还在将来的谢德林所做的那样），而不是以"极度的悲痛"和"哀伤的旋律"加以了结，"那就好极了"（Ⅶ,91）。然而，"就是苦闷也不是对生活的否定，而只是因它而悲痛而已"（Ⅶ,286）。这种感情是自然而不可避免的。"忧伤是一种健康的感情"[103]，它包含于"永生"这一概念之中。能再好不过地表达柯罗连科乐观主义调性的，是他那句逆喻短语："令人愉快的痛苦回忆。"（Ⅳ,288）他认为契诃夫的口吻——"透着凄惨的幽默"——是"正确的"[104]。



更合乎柯罗连科心意的是满怀希望的处世态度（"信念一点儿不比悲观主义傻，也不比悲观主义贱。（Ⅹ,383）"我们注意到，他虽然没说"高于"，可好像是打了个等号。如果说他决定在短篇小说《严寒》（1901）里描写一位"真正的悲观主义者"，那么这里的悲观主义结果是种特别的——经过柯罗连科加工的。1916 年，弗拉基米尔·加拉克季奥诺维奇提及小说的主人公时写道："他得出结论，人世间'占上风的是恶'。也还有一批好人，他们在斗争，在牺牲……他加入了这项事业，因为没能为它带来一线希望，所以只能在这注定由恶主宰的世界上死于善的废墟之中了。这，我认为就是真正的悲观主义。"（Ⅹ,528）柯罗连科本人"没有因为地球害怕在自己的运转当中发生猛烈的转向而迁怒于它"（《外省十年》）[105]。

谈及一位最忧郁的俄国作家阿里波夫时，柯罗连科说，艺术家"研究的不仅是精神的豪气或者芳香的林中空气的成分，还有精神的瓦解、疾病，以及污水道和地窖里的毒气"。但是，与科学不同，艺术不能给你一个"完完整整的痛苦的真相"，它应该致力于"失常和畸形心灵的修复"，哪怕片刻地恢复人的"清醒和完整"[106]。即便这片刻就是弥留之际，像短篇小说《严寒》里那样。

惯于把柯罗连科的每部作品都看作对现实的不满，是俄国书刊检查的一大特点，而后来这一传统又被苏维埃化的文艺学所承袭，但已打上了正面评价的标记。这一点的例证，可以是 1905 年才在俄国发表的短篇小说《怪女人》（1880）。小说里描写了一位想方设法减轻女革命者在押解途中的痛苦、"像基督教徒那样"说话的宪兵小警官；而对女革命者经常不断的"生气发火"，作者则给予了非常温和而又坚决的否定。

"非常信任"生活的理性和善意力量，不承认对人们的评判（"让上帝评判您，让上帝评

判吧！"），这以复活节的寓言形式反映在《老敲钟人》（1885）里。克服世俗定数的乐观主义的旋律，既表现于短篇小说《天才们》（1899）里，也表现于意在反对马克思主义决定论的寓言《必然女神》（1898）中。侍奉必然女神的那些静止不动的"石像"在自己的四周不断地产生出"破坏和死亡"，而生活却照常走自己的路。

成为柯罗连科乐观主义的著名表述的是《悖论》（1894）里的一句话："人天生是来享福的，好比鸟是来飞的。"很可能，他一贯反感圣经中的那句话："人天生是来受罪的，好比火苗是往上蹿一样（约夫书）。"柯罗连科的这篇小说写于年幼的女儿夭折之后不久。女儿的夭折使他痛不欲生，他感觉自己"筋疲力尽、身心交病、未老先衰"了（Ⅱ，473），就像他笔下那位生来没手的"反常的幸运儿"，或者像多灾多难的约夫。为了更加牢固地把作家拴在社会主义的传统上，不断有人发表言论，说柯罗连科发展了傅立叶的老话——"人天生是来享福的。"[107] 当然，没能逃过柯罗连科视野的还有米哈伊洛夫斯基的作品《什么是幸福》（1872）。作品中关于幸福本质的问题，是从道德理想主义的观点出发给以解答的。而且解答得绝无"浅玫瑰"色调，因为"所想望的幸福"（经验证明是不可能得到的）中"一个比较重要的成分"被认为不是满足，而是能把人的所有能力都调动起来的追求[108]。

短篇小说《悖论》中的那位天生不幸的残废人所表现出来的，正是精神对于自己肉体的这种胜利。贫困的乞讨者说话威风凛凛；他的目光能洞识人心。他能使好幻想的孩童懂得生活的"普遍法则"（"人天生是来享福的……"），却把自己贫乏的经验之见留给自己（"……不过幸福并不总是为他而创造的"）。当年就有一位批评家忽略了柯罗连科双部表述的第二部分，并指责作家偏好"幼稚的幻想"[109]。

我们这个历史失望的时代与那句著名的带有坚决的、有时是带嘲弄和不愿接受意味的表述有关，也与契诃夫主人公的希望——看到"钻石里的天空"和人世间的美好生活—有关。因此，曼德尔施塔姆写道："……出了个聪明人，他说：'人天生是来享福的，好比鸟是来飞的……'被蒙骗的人们用各种调门重复着'幸福'这个词，至今也无法从无数的不幸中清醒过来。"[110] 几乎同样的议论也见之于索尔仁尼岑的《呼吸和意识的回归》（1973）一文中。文中说，柯罗连科用自己的表述传达了"资产阶级立宪民主党人知识分子的""普遍信念"。"于是这种说法……被我们今天的宣传接受了：无论是人还是社会都抱有一个目标——'幸福'"[111]。

人们不知为什么忘了，另一个"聪明人"——陀思妥耶夫斯基——借阿廖沙·卡拉马佐夫之口在柯罗连科之前很久就"郑重其事地宣称"："……为了幸福才造出了人，因此十分幸福的人完全有资格对自己说，'我在这片土地上履行了上帝的约言'"[112]。

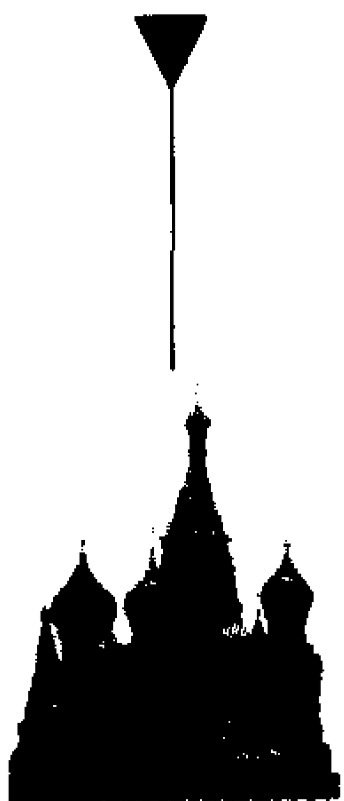
然而，正是柯罗连科的表述，在经历过法西斯化时代的人们的意识里完全变成了历史性不负责任的乐观主义，不过它的出现本身就是对生活悲剧的抑制。

好像是为了"预先"回答自己的批评者（替自己，也替契诃夫），柯罗连科写道："现在你

看，有人就像二二得四那么清楚地证明，我们整个世界就像陈旧的废墟衰老了，生病了，不住地哼哼，并且很快就会倒下，喏，比方说，约莫再过二三百年……你会感到非常苦闷的，不是吗？……你还是会觉得灰心丧气，无所作为……人们会发起疯来……想住进并且死在敞亮而坚固的好房子里……在美好的世界上，在美好的宇宙里，一切都有理性，充满理智和正义……"（Ⅳ，355）

也许，用柯罗连科的话说，这是一种"莫大的幼稚"。他曾时刻准备伤心地嘲弄一下自己的乐观主义："波兰人说，期望是愚人之母。我不定什么时候会就这样像个傻瓜似的死掉的。"[113]

19 世纪曾是个充满希望的世纪，可 20 世纪却成为灾难肆虐的世纪了。



"反抗的必要性"

"我从来都不是恐怖分子，但反抗的必要性在我看来……是显然的、清楚的、必须的。"（Ⅶ，129）柯罗连科在托尔斯泰去世不久立即动笔的《伟大的朝圣者》一文中这样写道。他原本打算写他于 1886、1902 和 1910 年同托尔斯泰的三次会面，可是只写了第一次。至于第二次，在《土地！土地！》中有所描述，而关于第三次会面的情况——是否写出来发表，他没拿定主意，尽管这次会面正值托尔斯泰激动地写信评论《生活现象》一文之后、两位作家之间的关系最为密切之时。书信的知名度与抨击"斯托雷平的大迫害"的文章本身相比毫不逊色。书信的字里行间洋溢着关爱、感激之情，更重要的是对提倡"仁爱、宽容、公平和一般形式法律制度的作者立场表示支持"（Ⅸ，475）。根据柯罗连科的书信和马科维茨基、布尔加科夫的日记判断，1910 年的会面带有互有好感的色彩。他们谈到村社、现代主义（大伙儿在场时）、科学和宗教（单独交谈时）。

1886 年，柯罗连科要好辩得多，因为他觉得当时托尔斯泰的"勿以暴力抗恶"的狂热"过于单纯，过于大度和随和了"（Ⅶ，131）。1886 年春，访问哈莫夫尼基时，作家正在创作《佛洛尔传奇》。在书中，作者给出了劝谕式的解答。他本人认为，抗暴在捍卫尊严、独立和自由时是人的合法权利，帮亲护邻时是责任，济贫扶危时是仗义。传记的主人公哈默里奥特坚信，"世上尽人皆兄弟，天下清平乐无边……"可他又不得不拔剑怒对暴行和邪恶，因为"暴力欺负的就是懦弱，好比烈火燃烧的就是干柴"。

1902 年第二次会面时，双方的立场似乎发生了反常的变化。勿抗恶主义者托尔斯泰"议论起来……就像个最高纲领主义者"，替农民的"小偷小抢"，甚至替个人暗杀进行辩解。而柯罗连科则拥护"国家化"和达到良善目的的"正确方法"。这也就是说，一方面，他对俄罗斯革命知识分子"走向刑场和永生"时所表现出来的令人惊讶的自我牺牲精神作出了应有的评价。另一方面，他明白，这些知识分子正在行动，就像正在毁坏大厦的瞎子萨姆松

一样，而这栋大厦必定会把罪人和右翼分子埋葬在自己的瓦砾之下(Ⅷ,139、140)。这也可以说，“矛盾”一直在困扰着柯罗连科。1910年会面时，长者对晚辈说，“矛盾……是一种最可宝贵的东西”[114]。几乎就在同时，柯罗连科写信对普罗托波波夫说，在1905年革命高潮之时，对“解决社会问题的任何‘直接的’方法都有一种更大、更强烈的反感”[115]。同时又说，“但如果说全俄国还没有支那化，并且政治上还没死亡的话，那么，当然，这在很大程度上(如果不是完全的话)是多亏‘左派’”，多亏“那些丢了头颅而不失气节的人们所在的各界各派”(Ⅹ,469)。

柯罗连科认为，托尔斯泰的最高纲领主义是随着革命浪潮的高涨而不断滋长的，而他本人的身上则正在发生相反的变化。从这个意义上说，最具代表性的是他在第一次俄罗斯革命时的心情。1905年12月12日，普罗托波波夫在自己的日记里写下了一段关于第一期免检讽刺杂志《炼狱之火》(参与者有高尔基、巴尔蒙特、库普林、蒲宁等)的话："很好，插图也不错。弗·柯罗连科很保守。他觉得，刚见到些许自由之光就像奴才走狗似的责备和辱骂起沙皇来，是很俗气的。弗·柯罗连科落伍于生活了。这就是时代甚至对杰出人物所起的作用……总之，对当代的左翼运动，弗·柯罗连科并不喜欢，不喜欢它的过火、浮夸、不公正。口口声声谴责暴力，可自己却又在使用暴力，等等。”[116]就在那几天，1903年10月29日，柯罗连科在写给妻子和儿女们的信中提起了1876年的学潮中一道被彼得堡科学院除名的“结拜兄弟”格里戈里耶夫。作为莫斯科的市杜马议员，格里戈里耶夫顶住了激进党派的逼攻，他们要求拨出百万卢布用于“立即武装”。一见发狂的人群(八百人)，议员们都吓昏了，于是“格里戈里耶夫只好戴上勋章，宣布拒绝”。柯罗连科评论道："他真行！”而暴乱者的行为则被描绘得带有几分讥讽的味道(人群里，跳得特别欢的是唐)。为了不偏不倚，他也提到了《莫斯科消息报》呼吁东正教徒前往红场，说些“严厉的话”[117]。

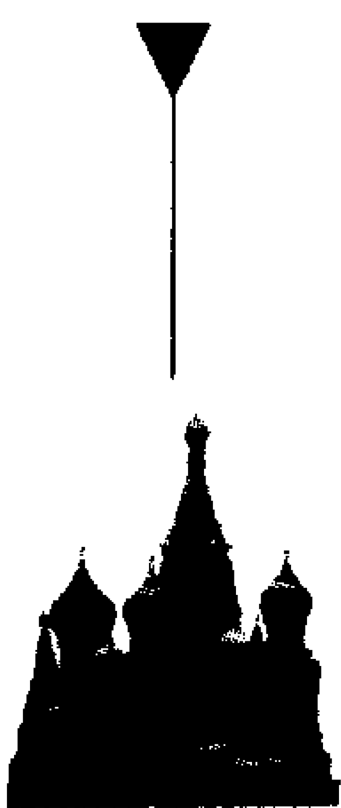
总的来说，左翼激进分子和右翼极端分子的作风和行为方式，在柯罗连科的眼里，是一脉相承的，比如说，凶狠和蛮横。1915年，柯罗连科在评论布尔什维克阿列克辛斯基用列宁那种爱吵架的文笔写出的几篇文章时写道，它们“带着新时期革命的口吻。口吻尖锐有力，可是令人不快，尽管他往往说的在理。除了令人厌恶的指责，别样的争论他不懂”[118]。“少发点儿火吧，先生们！(Ⅸ,102)”这一呼吁，柯罗连科针对的既是贵族专政，又是无产阶级专政。在左派和右派最高纲领主义者“无休无止的刺耳腔调”之外，他常常听出仇恨的类型学亲缘关系。他本人一直期待的是斗争中的骑士精神、是“愤恨分明”，因为“对敌手的憎恨好像能加强斗争时的攻击力，可每每损害的却是自由事业”[119]。

柯罗连科否定了那些极端方式："以血还血，以牙还牙”和“有人打了你的左脸，连右脸也转过来由他打”[120]。他一贯主张容忍和结盟，并且“是位只使用笔杆子而不诉诸激进政治的战士”[121]。然而他又数度毅然放下手中的笔，去张罗帮助饥寒交迫的人们(《饥寒岁月》,1893)，保护被指责进行宗教谋杀的马德摩尔梯人和犹太人(《穆尔坦的祭祀》,

1895-1896;《贝利丝案》,1913),抗议违法行为、摧残和迫害(撤销高尔基入选资格的“科学院事件”,1902;《十三号楼房》,1903;《索罗欣的悲剧》,1907;《宁静的村庄》,1911;反对“军事司法”的系列文章和许多其他东西)。

正因为这些战斗品格,著名的保皇派舒利金才把柯罗连科称为“作家杀手”,而波尔塔瓦前副省长和浪漫主义者冯维辛则在按照以往反平民知识分子小说的卑鄙传统描写俄国革命的长篇小说《动荡岁月》中,描绘了维赫利亚耶夫的可憎面目。

苏联时期的文艺学一直固执地强调柯罗连科品格中的斗士般的无畏和坚强。当然,总的来说,这是对的。但是让人惊讶的是观点和引证的片面性。高尔基在《个性的毁灭》一文中也是这样做的。他把《大河奔流》这个故事的讲述者称为“社会主义的宣传员”,尽管故事中并无任何关于社会主义和宣传的信息。后来高尔基就再未提及这一绝对而武断的定义,只是强调柯罗连科试图提高俄罗斯社会的法制意识,这就完全是另一码事了。



柯罗连科本人在《我的同时代人的故事》里指出,他的“气质不是一个积极的革命者,而更像一个旁观者和艺术家”(Ⅵ,220)。在西伯利亚流放和在《俄罗斯财富》杂志社工作时认识柯罗连科多年的革命家—巴枯宁主义者萨任证明:其实,他“为人很温和,他可以接受的只能是和平的道路”[122]。直到逝世前,他仍然坚持这样一种信念:俄国的革命运动是缺乏理智的政府逼出来的。假如“推出了许多追求进一步改善生活的新人”的亚历山大二世的改革活动得以实施,哪怕是逐步地但坚决而彻底地加以实施,那么它必然会导致国家的和平变革,并且会作为“最光荣的”一页而载入俄国的史册(Ⅵ,190、191)。可是,一切都变成了一场悲剧,无论是对沙皇、对人民、还是对革命者自身而言。而1917年10月发动反民主武装政变的布尔什维克,柯罗连科认为就是一些反革命分子。

他生活在数度革命的时代,但随着年龄的增长,他越来越多地拒绝对现实的“化学”——即人为的作用。他一直不接受党籍,更不用说地下活动了。1893年6月,迫于米哈伊洛夫斯基的压力,他非常勉强地参加了“民权”党的一次非法会议。1905年,他最要好的朋友安年斯基到底也没能将他拉入人民社会党,尽管它是个公开的、合法的政党,为此列宁曾咒骂它是取消主义的、妥协主义的政党等等。对于二月革命,柯罗连科就像迎接企盼已久的“喜庆节日”似的表示欢迎,同时也没忘记提醒人们宽恕“旧制度的奴仆们,因为他们已经想危害也不能够了”[123]。1917年5月,他看出来,妄图取“仁慈的沙皇”而代之的是“革命女皇”。夏天,波尔塔瓦的“全民表决”尝试之后,他说,“许多东西远看要比近看显得漂亮”,因为“百姓政治上不成熟,他们的意见幼稚而摇摆不定”。他在9月份写道:“我们终于活到了‘革命’这一天,我们一直向往着它,好比向往着登上好几代人所渴望的那座高不可攀的巅峰。这些巅峰上的滋味是不太好受的,又冷又有风”,但也“特别有趣”[124]。革命的思想沐浴着浪漫主义的春风来到了人间,为的是要经过实际体现的考验。而使1905年革命免受考验的是它的失败。

在柯罗连科1916年的日记里有一段议论，说的是战争消失了的侠义性，同骑士精神一起“消亡的是‘战争的权利和法则’……因此，战争现在就是一种公认的违法行为”[125]。不过，这种“公认性”在当时与其说是事实，不如说是一种正在初步形成的趋势。的确，追随晚年托尔斯泰的有库普林、《红笑》的作者安德列耶夫、蒲宁、克留科夫、梅列日科夫斯基。但是，同时存在的还有“兵营爱国者”（用柯罗连科的话说）和在1914年盛极一时的“战争戏剧”浪漫主义文学。

关于世纪初处于高涨期的对“革命法则”的浪漫主义态度，还能说些什么呢。“革命的权利和法则”开始消亡（至少对于俄罗斯来说）只是20世纪后三十年的事。因此，事后再对史诗中记载的波尔塔瓦战役加以否定，将革命义士伊万·卡利亚耶夫称为“刽子手”，或者忘记象征主义曾充满改造毅力、蔑视“残缺不全”的宪法、渴望全世界的改造，这是不理智的。

柯罗连科对宪法并不蔑视——他要求履行它，认为“每一个国家都是法制成熟的国家”（Ⅶ，139）。他同样反对“抵制主义”的策略，主张同当局对话，无论他是帝俄时期下诺夫哥罗德的省长巴拉诺夫，还是苏维埃时期的人民委员卢那察尔斯基。然而，对布尔什维克草菅人命和践踏人权所表示的庄严而沉静的反抗却又流露于《胜利者的喜庆之日》一文中：“还是小心点儿吧！你们的胜利还不是真正的胜利。俄罗斯文学界……并不赞成你们，而是反对你们的。”[126]在几封《致卢那察尔斯基的信》（1920）中，柯罗连科抗议大规模不加审判的迫害、农民和手工业者阶层的瓦解、“阶级利益”名义下的谎言、对反对党和出版自由的压制，建议放弃会给国家带来“空前灾难”的公式化的试验。答应对他几封信的回复，他一直没有收到。

柯罗连科逝世于1921年12月25日。告别仪式持续了三个昼夜，前来吊唁的有波尔塔瓦全城和四郊的居民。他的遗孀请求不要发表演讲，以免引起不同派别和阶层的冲突。参加送殡的有：苏维埃行政当局和旧知识分子、军人和神职人员、工人和附近村庄的农民。在市监狱旁，送葬队伍停了下来，等囚徒们唱完《永远的怀念》。

注释

1. 柯罗连科，《对作家的回忆》，莫斯科，1934，74页

2. 《我的同时代人的故事》，第1卷，1906—1908年载于《俄罗斯财富》；1909（圣彼得堡）由该杂志社出版单行本。第2卷前8章1910年载于《俄罗斯财富》；单行本第1版，1919（奥得萨，《俄罗斯财富》）。第3卷，1921，（莫斯科，《大家族》）。第4卷，1920—1922，《往事之声》杂志；单行本，1922，（莫斯科《大家族》）。

3. 《柯罗连科文集》，十卷本，莫斯科，1953—1956，第7卷，50页（以下引文直接在文中注出卷次和页码）。

4. 俄罗斯国家图书馆，全宗号135，第Ⅱ部，目录号21，存储单元38。

5. 《柯罗连科的生平与文学创作》,彼得格勒,1919,9、10、12 页。

6. 《柯罗连科书信选》,莫斯科,1936,第 3 卷,113—115 页。

7. 亚库波维奇,《童年和少年》,莫斯科,1989,6 页。.

8. 《俄罗斯文学》,1973,第 1 期,106 页。

9. 同注释 8 所引文本,106 页。

10. 柯罗连科致普舍霍诺夫的信,1916 年 2 月,俄罗斯国家图书馆,全宗号 135,目录 7,存储单元 19。

11. 《同时代人》,1911,第 2 期,186 页。

12. 《柯罗连科生平与创作年表: 1917—1921》,聂格列托夫著,赫拉布罗维茨基编辑,莫斯科,1990,143、110、38 页。

13. 《柯罗连科的生平与文学创作》,13—14 页。

14. 《茨维塔耶娃文集》,七卷本,莫斯科,1994,第 4 卷,593 页。

15. 《文学问题》,1974,第 9 期,225 页。

16. 《文学遗产》,第 95 卷,《高尔基和 20 世纪初的俄国期刊》,莫斯科,1988,236 页。

17. 阿姆菲加特罗夫,《文辞华丽的章节》,《同时代人》,1911,第 2 期,184—185、187 页。

18. 《柯罗连科的生平与文学创作》,8—9 页。

19. 《当代札记》(巴黎),1922,第 9 期,52 页。

20. 《柯罗连科的生平与文学创作》,15 页。

21. 《高尔基和柯罗连科:资料汇编》,莫斯科,1957,121 页。

22. 《柯罗连科论文学》,赫拉布罗维茨基编,莫斯科,1957,305 页。

23. 同注释 22 所引文本,422 页。

24. 同注释 22 所引文本,422—424 页。

25. 同注释 22 所引文本,,413 页。

26. 柯罗连科,《生平与创作年表》,172 页。

27. 《曼恩文集》,十卷本,莫斯科,1961,第 10 卷,517 页。

28. 《柯罗连科遗作全集:书信》,〈波尔塔瓦〉,1923,第 50 卷,173 页。

29. 《柯罗连科杂记》,俄罗斯国家图书馆,全宗号 135,第 II 部,目录 1,存储单元 15,93 页。

30. 《柯罗连科致戈伦菲利德的信》,列宁格勒,1924,140 页。

31. 卡缅斯基,《柯罗连科创作中探索的浪漫精神》,《俄罗斯文学》,1967,第 4 期,96 页。

32. 《柯罗连科致戈伦菲利德的信》,139 页。

33. 《柯罗连科遗作全集》,第 16 卷,63 页。

34. 梅列日科夫斯基,《论当代俄国文学衰落的原因及其新的流派》,圣彼得堡,1893,68 页。

35. 巴丘什科夫,《作为人和作家的柯罗连科》,莫斯科,1922,66 页。

36. 是由加里奥·扎比转达给意大利研究人员的。信保存在俄罗斯国家图书馆的柯罗连科馆藏资料内 (全宗号 135,第 II 部,目录 19,存储单元 22)。

37. 《1933 年 9 月 16 日别雷致托马舍夫斯基的信》,见《普希金之家:论文,文献资料。著作索引》,列宁格勒,1982,236 页。

38. 《柯罗连科书信:1888—1921》,彼得堡,1922,221—223 页。

39. 出自柯罗连科手笔的匿名评论,《俄罗斯财富》,1904,第 4 期,专栏 II ,61 页。

40. 《柯罗连科日记》,波尔塔瓦,1928,第 4 卷,249—250 页。

41. 同注释 40 所引文本,251 页。

42. 艾亨瓦尔德,《俄罗斯作家剪影》,第 1 辑,莫斯科,1908,338 页。柯罗连科对在《俄罗斯思想》上刊登《柯罗连科》一文作出反应(1908,第 8 期)。

43. 《柯罗连科论文学》,359—360 页。

44. 《高尔基和柯罗连科》,133、186 页。

45. 《契诃夫全集》,三十卷本,书信莫斯科,1957,第 2 卷,130 页。.

46. 阿尔达诺夫,《柯罗连科》,见《当代文集》,巴黎,1922,第 9 期,52 页。

47. 比亚雷,《契诃夫与俄国现实主义》,列宁格勒,1981,34 页。

48. 《契诃夫全集:书信》,莫斯科,1976,第 4 卷,54 页。

49. 同注释 48 所引文本,,莫斯科,1976,第 3 卷,228 页。

50. 同注释 48 所引文本,,莫斯科,1976,第 8 卷,122 页。

51. 《柯罗连科全集》,第 15 卷,86 页。

52. 《柯罗连科论文学》,603 页。

53. 艾亨瓦尔德,《俄罗斯作家的剪影》,334 页。

54. 《曼恩文集》,十卷本,莫斯科,1960,第 10 卷,524、526、540 页。

55. 《高尔基全集》,二十五卷本,莫斯科,1974,第 20 卷,72 页。

56. 俄罗斯国家图书馆,全宗号 135,第 II 部,卷宗号 14,226 页。

57. 柯罗连科,《论当前形势》,1971 年古典文献年鉴,莫斯科,1971,365 页。

58. 《格·乌斯宾斯基文集》,九卷本,莫斯科,1957,第 9 卷,478 也。

59. 柯罗连科,《生平与创作年表》,101 页。

60. 柯罗连科,《土地! 土地! 》,莫斯科,1991,113—114 页。

61. 楚可夫斯基,《论弗拉基米尔·柯罗连科》,载《俄罗斯思想》,1908,第 9 期,专栏 II,133 页。

62. 米哈伊洛夫斯基,《文学与生活》,载《俄罗斯财富》,1900,第 11 期,专栏 II,122 页。

63. 戈伦菲利德,《札记中的柯罗连科〈序言〉》,见《柯罗连科札记》,莫斯科,1935,14 页。

64. 《柯罗连科全集》,九卷本,圣彼得堡,1914,第 6 卷,178、188 页。

65. 《契诃夫全集:书信》,莫斯科,1978,第 2 卷,170—171 页。

66. 《契诃夫全集:作品》,莫斯科,1978,第 14—15 卷,135、139 页。

67. 同注释 66 所引文本,莫斯科,1977,第 9 卷,256 页。

68. 《契诃夫全集:书信》,1976,第 4 卷,273 页。

69. 《契诃夫全集:作品》,莫斯科,1977,第 10 卷,62 页。

70. 柯罗连科 1905 年 2 月 13 日致夫人的信。《书信剪影: 柯罗连科未发表的致亲属的信信函摘编(1892—1919)》,彼得罗娃编,《和睦》,1994,第 1 期,177 页。

71. 1911 年柯罗连科就《俄罗斯财富》收到的一篇手稿《论流浪汉们的生活》这样写道。流浪汉瞧不起"小商小贩",让人们染上他们的"习气","也就是自己态度的复杂性",——柯罗连科解释说。(俄罗斯国家图书馆,全宗号 135,第 I 部,目录 22,存储单元 1333,63 页。

72. 安年斯基,《影像集》,莫斯科,1979,77 页。

73. 《柯罗连科全集》,圣彼得堡,1914,第 5 卷,353 页。

74. 马科维茨基,《亚斯纳亚·波良纳记事》,《文学遗产》,莫斯科,1979,第 90 卷,第 4 部,318 页。村社经受住了斯托雷平的打击却于 1930 年被废止了。柯罗连科在特写《多瑙河畔的自己人》和《一个土耳其人和我们》里所描写的哥萨克,"涅克拉索夫分子"将村社保留到 60 年代,直到他们被遣返回苏维埃俄国,就是在这里他们也试图保持"世俗习惯";格里特琴,《三个世纪和三十年》,消息报,1993 年 12 月 25 日。

75. 柯罗连科,《土地! 土地! 》,第 12 页。

76. 同注释 75 所引文本,,114 页。

77. 同注释 75 所引文本,,115—120 页。

78. 《柯罗连科 1905 年日记》,见《1905—1907 的革命和文学》,莫斯科,1978,246 页。

79. 《柯罗连科全集》,圣彼得堡,1914,第 3 卷,314 页。

80. 柯罗连科,《土地! 土地! 》,215 页。

81. 《文学问题》,1990,第 6 期,211—212 页。

82. 姆菲加特罗夫,《文辞华丽的章节》,《同时代人》,1911,第 2 期,166 页。

83. 尼古拉耶夫〈戈沃鲁哈 - 奥特罗克〉,《柯罗连科:批判性习作》,莫斯科,1893,23—24、95、112 页。

84. 理解深刻的著述是:奥夫夏尼科 - 库利科夫斯基的《俄罗斯知识界的历史》(圣彼得堡,1911)和波格丹诺维奇的.《柯罗连科的生平》(1853—1917),(哈尔科夫,1922)。

85. 彼得里谢夫,《回忆柯罗连科》,文学博物馆年年鉴,1922,第 3(7)期,3 页。

86. 《柯罗连科日记》,第 4 卷,241 页。

87. 《柯罗连科全集》,圣彼得堡,1914,第 3 卷,272 页。

88. 别雷,《柯罗连科》,列宁格勒,1983,8—9 页。

89. 彼得罗娃,《19 世纪的好人:柯罗连科》,《时代通讯》,莫斯科,1992,155、168—169 页。

90. 《契诃夫全集:书信》,莫斯科,1981,第 10 卷,142 页。

91. 《柯罗连科遗著全集:书信》,第 51 卷,88 页。

92. 俄罗斯国家图书馆,全宗号 135,第 I 部,目录号 1,存储单元 15,2 页。

93. 《契诃夫全集:作品》,莫斯科,1977,第 8 卷,343 页。

94. 《契诃夫全集:书信》,莫斯科,1981,第 10 卷,142 页。

95. 《柯罗连科日记》,第 4 卷,217—218 页。

96. 柯罗连科 1911 年 3 月 10 日致普罗托波波夫的信,见《柯罗连科下诺夫哥罗德纪念文集》,下诺夫哥罗德,1923,54—55 页。

97. 《柯罗连科日记》,第 4 卷,251 页。

98. 《柯罗连科遗著全集》,第 156 卷,120—122 页。

99. 《柯罗连科:生平与创作》,45 页。

100. 柯罗连科,《土地! 土地! 》,附录,195 页。

101. 《柯罗连科:生平与创作》,225 页。

102. 《柯罗连科遗著全集》,第 15 卷,165 页。

103. 《柯罗连科论文学》,309 页。

104. 《柯罗连科书信选》,第 3 卷,173 页。

105. 《柯罗连科遗著全集》,第 15 卷,165 页。

106. 《柯罗连科论文学》,305—306 页。

107. 卡缅斯基,《柯罗连科创作中探索的浪漫精神》,《俄罗斯文学》,1967,第4期,9页。

108. 《米哈伊洛夫斯基文集》,圣彼得堡,1897,第3卷,138、197页。

109. A·X·,《幼稚的幻想》,《俄罗斯生活报》,1894年6月14日。

110. 曼德尔施塔姆,《第二本书》,莫斯科,1990,138页。

111. 《索尔仁尼岑政论集》,三卷集,雅罗斯拉夫尔,1995,第1卷,44页。

112. 《陀思妥耶夫斯基文集》,十卷本,莫斯科,1958,第9卷,72页。

113. 《柯罗连科1914年9月5日致佩舍霍诺夫的信》,俄罗斯国家图书馆,全宗号225,目录4,存储单元9。

114. 柯罗连科,《我们最痛苦的探索……》,《文学报》,1993年8月18日。

115. 《柯罗连科1910年9月3日致普罗托波波夫的信》,俄罗斯国家图书馆,全宗号389,目录1,存储单元61。

116. 俄罗斯国家图书馆,全宗号389,目录1,存储单元20,6页。

117. 柯罗连科,《书信剪影……》,《和睦》,1994,第1期,182页。.

118. 《柯罗连科1915年5月25日致普罗托波波夫的信》,俄罗斯国家图书馆,全宗号389,目录1,存储单元61。

119. 《柯罗连科日记》,波尔塔瓦,1925,第1卷,62—63页。

120. 《柯罗连科遗著全集:书信》,第51卷,88页。

121. 柯罗连科,《书信剪影……》,(1905年4月25日致兄弟的信),《和睦》,1994,第1期,179页。

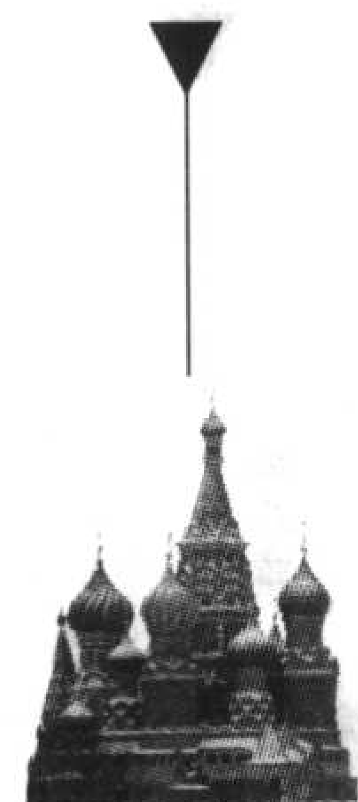
122. 《萨任结识柯罗连科》,10页。

123. 柯罗连科,《生平与创作年表》,8、12页。

124. 同注释123所引文本,,19、23、31页。

125. 谢·弗·柯罗连科,《回忆父亲》,伊热夫斯克,1968,266页。

126. 柯罗连科,《胜利者的喜悦》,《俄罗斯文学》,1990,第2期,83页。





马克西姆·高尔基

第九章

马克西姆·高尔基

◎巴辛斯基 著 曾予平 译

马克西姆·高尔基(阿列克赛·马克西莫维奇·彼什科夫,1868–1936)3月16(28)日生于下诺夫哥罗德。由于他的自传体作品以及关于他本人的文章的大量印行,他早年的生活状况以及走上文学道路的过程广为人知。

未来的作家很早就失去了父母,他的童年是在外祖父瓦西里·瓦西里耶维奇·卡西林家度过的,外祖父用教会的书教小外孙认了字。外祖母阿库琳娜·伊万诺芙娜,则是满腹民谣和故事。最重要的是,她代替母亲养育高尔基,让他充分拥有了应对困苦生活的坚强力量[1]。

高尔基没有受过正式教育,他属于俄罗斯传统的"自学成才"的典型。在人间的生活、幼年丧失父母等等遭遇,激发了高尔基对于在理智和公正的基础上重新建设世界的向往。"我来到这个世界上,为的是不轻言服从……"高尔基青年时代曾写过一首长诗《老橡树之歌》,后被焚毁,但其残存的片断可以从多方面阐释作家的世界观。与沉重的生活困境相比,对丑恶的憎恨和高度推崇伦理,更加强烈地构成了高尔基心灵备受折磨的根源(显然,马克西姆作为笔名并不仅仅是为了纪念父亲)*。

*. 马克西姆 Максим 和最大限度 Максимализм 是同根词。——译者注

年轻的高尔基从书本和生活中寻找世界和人类缺陷的解释。在生活中他立场积极：参加革命宣传活动，“走向民间”，在罗斯漫游，同大批破产农民一起从北方漂泊到南方，还与流浪汉交往。

高尔基的读书经验也很复杂。年轻时他就亲身领受了各种各样的哲学影响：从法国的教育学说和歌德的唯物论到居伊约的实证主义、列斯金的浪漫主义和叔本华的悲观主义。19 世纪 90 年代，高尔基生活在下诺夫哥罗德期间，他的藏书中，与拉夫罗夫的《历史通信》和马克思的《资本论》第一卷并排而立的是加特曼、施蒂纳和尼采[2]的著作。

仅用单纯的求知欲是无法解释高尔基对哲学的阅读热情的。青年时代高尔基的“痛苦”经历让他更执着于探询人类受苦受难更深层的根源，而不是仅仅停留在对生活表象的认识。高尔基可能是俄罗斯前所未有的作家，他很早就接触了人类天性中最为低贱的残缺。外省生活的残忍、粗野、愚昧以及其他方面的“怪诞荒谬”，一方面毒害着作家的心灵，另一方面却以离奇的方式孕育了他对大写的人及其趋向完善的坚定信心。两种因素的“碰撞”构建了年轻的高尔基浪漫哲学的特殊精神，依据这种哲学，（理想存在的）人不但和（现实存在的）人相遇，而且与后者一起介入悲剧冲突。

高尔基的人道主义既不同于民粹派的人道主义，也不同于 19 世纪 90 年代发出宣言的马克思主义者，他的人道主义不具备科学实证的特点。这是针对一切扭曲人的“理想”的愤怒暴动、那种扭曲把人的思想束缚在狭隘世俗、民族、社会和自然的框架之间。作家不仅从外在的社会障碍之中寻找恶的根源，而且首先从人的内部展开探寻。“每个人都是自己的主人。如果我是个下流胚，那就谁都怨不着！”（Ⅲ，25）——高尔基笔下的人物科诺瓦洛夫就是这样说的。

高尔基的乐观主义也与众不同。里沃夫－罗加切夫斯基建议把这种乐观主义理解为“最后的狂喜”[3]。其中同样蕴涵着极端性：人类在 20 世纪之交遭遇的最深刻的危机感，以及依靠人的自身力量克服危机的坚定信念。

高尔基的人道主义具有深刻的历史根基。“属于人的一切”质疑着“属于上帝的一切”并且“迁怒”于后者。“人的道路既然遮隐，神又把他四面围困，为何有光赐给他呢？”（《约伯记》，第 3 章 23 节）这里引出的只是他的人道主义一个毋庸质疑的宗教根源。“《约伯记》是我心爱的一本书，”1912 年高尔基写给罗赞诺夫的信里曾这样写道，“读这本书我总是特别激动，尤其是第 40 章，上帝告诫人，教人变成与上帝平等的人，让人安然地站在上帝身旁”[4]。

“毫无疑问，高尔基不是自由主义意义上的人道主义者，”米克斯·阿库尔斯基写道，“他的人道主义另有根基，建立在复杂的宗教哲学世界观基础之上，其观点接近德日进*等西方激进的思想家，跟德日进也有不同之处，高尔基是个反抗上帝的人——他心爱的书

*. 德日进（1881—1955），法国哲学家、神学家，发展了接近泛神论的“基督教进化论”。——译者注

是约伯记”[5]。

1892 年，第弗利斯报纸《高加索》刊载《马卡尔·楚德拉》的时候，“马·高尔基”第一次作为笔名出现。后来年轻的作者开始在莫斯科《俄罗斯新闻》报发表作品(《叶美里扬·皮里雅伊》，1895 年《俄罗斯财富》杂志向他敞开大门(《切尔卡什》)。1898 年通过彼得堡的多罗瓦托夫斯基和恰鲁什尼科夫出版社出版了《特写与故事集》两卷集，作品的出版取得了轰动一时的成功。1899 年增补了第三卷，前两卷也再次出版。

自此，新作家的声誉以一种令人难以置信的速度迅速上升。“一个来自民间的人”，几乎是个“赤脚汉”的家伙(实际情况先是来自车间阶层、后来曾在外省小报任职)闯入了俄罗斯文学，重新评估了文学经典，颠覆了传统有关“文学权威”的观念。

世纪之交不同于 19 世纪的一个主要特点是，在 19 世纪家族传承的姓名比文学笔名更受重视，而如今情况却正好相反。阿法纳西·费特整个一生都为自己非合法婚姻的出生而痛苦，经过长期的争取最后才重新获得了自己家族的姓氏申欣，他一直憎恨自己写诗用的笔名，那名字让人想起他的德国血统。在世纪的分界线上我们发现了某种相反的现象。鲍利斯·尼古拉耶维奇·布加耶夫因为自己是“教授之子”的身份而苦恼，他采用了一个带有神秘意味的笔名：“安德列·别雷”。在笔名“别雷”问世前后，出现了许多类似的“别有寓意”的笔名：高尔基、斯基塔列茨、捷米扬·别德内、萨沙·乔尔内，维利米尔(赫列勃尼科夫)*。

19 世纪 90 年代，俄罗斯知识分子生活中自我意识占据上风。安德列·别雷追随尼采，把自我意识称为“重新评价之神”[6]。在政治僵化的背景下，传统关系瓦解了，艰难地萌生出新的关系。在国内形势的影响下，东正教会趋向瘫痪，已经无法全面介入新的社会和精神运动，因而知识分子的无神论思潮得以迅速扩张。

在这样的氛围中，一切色彩鲜艳的、声音喧嚣的和不为人知的因素都唤起了人们的浓厚兴趣。“在俄罗斯的 90 年代，”阿达莫维奇稍后写道，“人们为萧条痛苦，被静寂和安宁折磨……，而在那静寂中却蕴涵了‘惊雷般的’预感。”高尔基带着自己的鹰和海燕冲出来了，就像大家期待已久的客人，他带来了什么？对此没有人能确切了解，再说，谁有心思去探索个究竟？他的土生土长的尼采哲学掺杂着无政府主义或马克思主义，这是不是可笑，人们似乎觉得都无所谓：那时候这些细微色彩还不具备决定意义。一方面是“压迫”，另一方面是所有的人都想推翻它……一切有天分的、新鲜的、新奇的事物都归入“光明的”阵营，高尔基被拥戴为这一阵营的领袖和先锋[7]。

高尔基早期的浪漫主义作品用什么手法赞美了现代人？为什么它们会那样轻而易举

---

*. “高尔基”意为痛苦；“斯基塔列茨”意为流浪者；“捷米扬·别德内”意为穷光蛋；“萨沙·乔尔内”意为老黑；“维利米尔”意为“大世界”。——译者注

地、用托尔斯泰的话来说就是"传染了"19 世纪 90 年代末和 20 世纪之初的读者？

从一开始，批评界对高尔基的评论和普通读者渴望在他作品中看到的内容这两者之间就出现了严重的分歧。从包含在作品中的社会意义这一传统的阐释原则来解读高尔基早期的作品，并非总能得出准确的结论。读者最不感兴趣的就是高尔基作品的意义，但是他们会在作品里找寻和自己时代特点呼应的情绪。

评论界试图在高尔基的作品里找到社会心理学意义的典型（"多余人"、"忏悔的贵族"），但是找到的常常是些毋庸质疑的鲜活性格，并且，具有这种性格的人物往往不为自己的言行负责。年轻的作家让自己的人物说出的常常都是不合乎自己身份的语言，这不仅让那些敌视高尔基的批评家感到气愤，甚至连列夫·托尔斯泰也觉得困惑，这样写作是难以理解的：这些语言究竟属于什么人呢？

"您那些大老粗说话都很聪明，"托尔斯泰曾经这样指出（据高尔基本人转述）。"而在生活中他们却是言谈粗鲁、荒谬——你一下子弄不明白，他究竟想说什么。其实这么做都是故意的——表面上语言粗俗，内心却隐藏着愿望，想向别人倾诉…… 在您的笔下，所有的人都敞开胸襟，每篇小说都是普天下精明人的大聚会。所有人说的都是格言警句，其实，这并不真实——格言警句与俄罗斯语言没有渊源。"（X VI，268–269）。在批评的同时，托尔斯泰高度评价了流浪汉的形象，认为年轻的作家成功地把处于不幸地位的人群向有教养的读者作了介绍——托尔斯泰本人也深受这一主题的吸引。

高尔基一进入文坛，就用"理想抒情主义"这一问题取代了艺术典型化的问题，普罗托波波夫[8]对于"理想抒情主义"曾给予明确的定义。他塑造的人物常让人想起希腊神话中半人半马的形象：一方面带有真实的典型特征，这些人物表明作家对生活和文学传统有深入的了解；另一方面，他们放纵不羁的个性，尤其是作家强加给他们热衷于发"哲学议论"的特点，却常常背离"真实生活"的严肃性。归根结底他迫使批评家们解决的并非现实生活在文学镜面上反映出来的问题，而是让他们直接关注高尔基、关注那个思想 – 心理的典型，这一典型之所以能够切入 19 世纪末 20 世纪初俄罗斯的精神生活和社会生活，从很多方面判断，应当归功于高尔基。

高尔基步入文坛之日，正是民粹派分子和马克思主义者斗争进入白热化的时期，也是民粹派跟颓废派开始斗争的时期。1896 年，《俄罗斯批评家》（1896）一书的作者沃雷斯基主持《北方通报》月刊，他在那本书里对六十年代人物的理想给予了否定性的评价。与第一批象征主义者（梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、勃留索夫）一起，沃雷斯基也把年轻的高尔基视为同道，刊发了高尔基的短篇小说《调皮鬼》、《玛尔娃》和《瓦莲卡·奥列索娃》。从高尔基后来写给沃雷斯基的信中，可以弄明白他同意在《北方通报》上发表作品的原因，这一问题已经研究得十分透彻。这里有经济拮据的因素，也有对米哈伊洛夫斯基的不满，后者拒绝登载高尔基的短篇小说《错误》，而作者自认为这篇作品"相当不错"，米哈伊洛夫斯基的拒

绝无疑给年轻作者进军首都杂志的愿望泼了冷水[9]。

这里也反映了高尔基跟自由主义民粹派信条的原则分歧，同时表明特殊性质的理想主义如同一场实验，假如不能克服生活的灰暗现状，那么至少要怀着理想冲到灰色现实的圈子以外。“我在诅咒，”高尔基给沃雷斯基写信说，“当着我的面，竟然讥笑人微弱和痛苦的呻吟，那个人宣称他渴望‘世上没有的珍奇’…… 附带说，——请转告吉皮乌斯，我非常喜欢她那些古怪的诗句”[10]。

在19世纪90年代，高尔基对各种社会思潮和美学流派都还没有形成明确的看法。1899年11月他写信给列宾说：“……我认为，暂时我还无所归属，不属于我们任何一个‘政党’，我为此感到高兴，因为——这就是自由”[11]。

这样含糊的表述就是高尔基对待“永恒问题”的态度。他给契诃夫写信说：“尼采在某个地方说过：‘所有的作家都曾经是某种道德的侍从’。可斯特林堡——就不是侍从”[12]。举例来说，分析高尔基那时喜爱的作家奥古斯特•斯特林堡的作品就会清楚，高尔基所理解的某种“道德”，并不是让火车站的居民讥讽阿林娜迟来的爱情那些简单的居民法则(《打发寂寞》)，而是指向更加现实的哲学范畴，是作者奋力要挣脱的一种状态。

在给妻子的信里高尔基写道：“卡佳，我有自己的真理，这真理完全不同于生活中人们认同接受的真理，我为我的真理历尽苦难，因为它不会很快被人接受，并且我要为它长时间忍受人们的讥讽。”[13]

高尔基的立场最明显的不确定性表现在对“人们”和对“人”评价的差别上。在给托尔斯泰、列宾和巴丘什科夫的信里，他写出了对大写的人的颂歌。而在当时写的其他信件里，我们却能发现不少议论人们时的偏执和苛刻；这让人怀疑作家的人道主义来自非“人道”的起源。

例如他在写给别什科娃的信里谈到几个在雅尔塔向他讨好的小姐，她们想从他那里得到签名或类似的东西：“上帝啊！世界上有多少人们完全不需要的混帐东西，他们游手好闲、一无所长、空虚无聊、贪图新奇、愚昧贪婪。”[14]在给契诃夫的信里，谈到苏沃林时，他写道：“你知道吗，我越来越可怜那老头子了——他好像已经完全惊慌所措……也许您也为他心痛——但是请原谅我吧！可能这很残忍，把他丢开吧，如果你能做到的话。把他丢开——您得爱护自己。他反正是朽木一块，您还能帮他什么呢？”[15]

首次拜访彼得堡结识首都的知识分子时，高尔基给别什科娃写信说：“最好我还是别认识这群混蛋，这帮贪婪的小人，他们需要社会上的名声甚于文学本身。”[16]1899年秋天他在彼得堡结识了哪些人呢？我们来列举这些名字：柯罗连科、米哈伊洛夫斯基、安年斯基、司徒卢威、米留科夫、科尼、普罗托波波夫、图甘－巴兰诺夫斯基……简而言之，全是俄罗斯知识分子精英，他们真诚热情地迎接了新出道的作家！

有一天高尔基发现，他的自传影响了人们对他的正确认识。他很早就明白了，一个“自

学成材者"要在社会上保全自己的脸面是一件相当困难的事。缅什科夫曾准确地指出,"他是一个'大家都需要'的人"。"对于所有的阵营,高尔基先生作为一个真正的艺术家,是为他们的理论画插图的画家;大家都需要他,称他是目睹了他们争执的见证人,目睹了人们所有堕落阶段的见证人"[17]。与此同时,19世纪末,关于人的争论达到了极点,需要"仲裁法庭"。传统的力量是那样巨大,以至于在梅烈日科夫斯基的小册子《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴潮流》(1893)里也对"民众的意愿"表示了关注。"不是该我们怜悯民众,而是我们应该对自己感到可怜。为了避免自己毁灭于抽象、空虚、冷漠和丧失信仰,我们必须尽力同一切力量和信仰的源泉,同人民保持血肉联系"[18]。

因此,米哈伊洛夫斯基、柯罗连科和托尔斯泰一致希望从年轻的高尔基身上看到一个真正来自民间的人,这决不是偶然的。他们不无憧憬地期望在这个有天分的自学成材者的身上找到证实自己观点的有力根据。比如说,托尔斯泰,如果高尔基的言行与他对"来自民间的作家"这一臆断不相符合,他就真的生气,并对年轻的作家产生猜忌。他很快就发现高尔基身上的某种道德与审美意识的缺陷,遂将这位《玛尔娃》和《在底层》的作者归为尼采哲学信徒的行列。

米哈伊洛夫斯基一面高度评价年轻作家的禀赋,一面处心积虑地想要把他从"颓废的尖刻"中解救出来,"实际上非但不尖刻、不细腻,恰恰相反,非常粗鲁和迟钝"[19]。

毫无疑问,高尔基早期的浪漫主义风格非常接近《小火光》的作者柯罗连科,尽管后者指责自己的学生滥用浪漫主义。可是当柯罗连科读了《知识》丛刊上发表的高尔基的长诗《人》,他不禁也感到茫然,在那篇作品里对人的描写,火一样炽热的浪漫主义情感中渗透着冷冰冰的抽象性,在那个"失去了人性又过分人类化的"宇宙形象中,柯罗连科难以找到任何人道主义的因素,他怀疑高尔基失于高傲和个人主义。因此除了用尼采的影响做文章,他再也找不到别的解释。

可以推测,人们阅读高尔基早期的小说,往往把作品混乱无序的方面简单地归咎于尼采气质,认为那是"外来的"影响。当作家的现实形象与他的创作源泉来自民间的主观臆断不相吻合时,每次话题都会落到尼采气质上。在文学界的权威和社会名流的心目中,高尔基总是注定要做那个"自学成才者",也就是说——当"一片纯净的叶子",上面可以写好的,也可以写不好的东西。按照托尔斯泰、柯罗连科和米哈伊洛夫斯基的看法,尼采给了高尔基不好的影响。紧随米哈伊洛夫斯基,俄国批评界的大部分反应都同意这一观点,认为高尔基的尼采气质是个人为的外来现象,它扭曲了高尔基天赋的民间源泉。

关于高尔基早期的尼采气质问题——是个在国内外学术研究中不止一次被提及的重要课题[20]。

1898年之前,批评界没有提过高尔基的"尼采气质"问题。他的短篇小说分别刊登在

报纸和杂志上，没有什么特别出色之处。例如，《俄罗斯思想》评论说，高尔基的人物不同于民粹派分子，都是些"并非杜撰的汉子"。《文学评论》和《田地》周刊曾把高尔基的小说《错误》和契诃夫的《第六病室》进行比较[21]。波谢在《教育》杂志写道，高尔基喜欢并且怜悯自己的人物，他努力想在他们身上发掘出"上帝之光"[22]。人们还谈到高尔基的乐观主义，说他出色地描写了"多余人"的形象。

但是，短篇小说《玛尔娃》以其拟人化的比喻"大海笑了"吸引了评论界的注意，也征服了托尔斯泰。《北方通报》发表《玛尔娃》以后，《星期周报》发表评论，指责高尔基是"颓废派"，把他和欧洲的浪漫主义者里士宾相提并论[23]。

第一个对此提出质疑的是明斯基。在《特写与故事集》发表后，他指出，整体把握高尔基人物的言行，可以看出它们远远超出了传统道德的界限。他分析短篇小说《在木筏上》时写道："最强壮的就是正确的，因为他向生活索取的更多，而弱者则有过错，因为他连自立都做不到。必须承认，我们的文学充斥着爱和善的训诫，对强者权利如此鲜明的宣示显得相当新颖，甘冒风险。"[24]

关键是高尔基本人重视明斯基的评论，他早年写给朋友瓦西里耶夫的信见证了这一点（引文保留了作者的拼写与标点）："朋友尼古拉……明斯基：诗人写到我时说我的文字从头到尾是易卜生的信徒（？），是尼采的追随者，而宪兵则称呼我是激进派分子。这就是生活。"[25]

明斯基那样的解释有没有根据呢？首先可以指出，《在木筏上》并非简单的生活速写，也不单纯是民族性格的描绘，而是哲理小说的试笔之作，两个主要人物当中的每一个都是特定思想的独特体现，可以说代表着某种完整的世界观。这篇速写的中心思想是犯罪问题。作者利用一系列"互相关联"的人物展示了两种类型的罪孽：主动型的和消极型的。体现主动型犯罪的是风流的扒灰佬、美男子西兰·彼德罗夫，他霸占了儿子年轻的妻子。高尔基出色地塑造了一个衣冠禽兽的形象，他之所以横行于世，就是因为长得英俊。体现消极型犯罪的是米佳，"一个瘦弱、爱想心事的小伙子"（Ⅱ，61）。米佳不擅长主动造孽。他对父亲和妻子的道德自负来源于宗教狂热和"禁欲理念"，他弃绝世界是因为世上没有他的容身之地。米佳——是个屡遭挫折的形象，是猪狗一样对整个世界怀有怨恨的人。

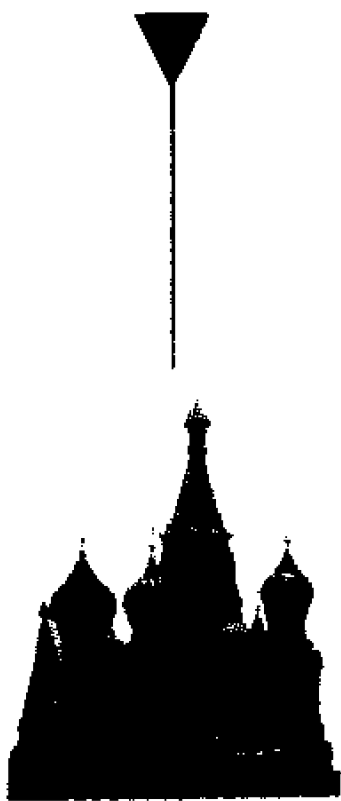
类似托尔斯泰从肉体美和内在精神来展示"相互关联的"女性主人公：爱伦·库拉金和玛丽娅·保尔康斯卡雅。高尔基也偏好把美和道德极端化，但是手法却与托尔斯泰完全不同，也就是说他以美学超越道德的方式解决问题。这符合尼采的主要原则，即世界只有在美学意义上的存在是合理的，也就是说，生活的合理性存在于其自身，存在于它的美和力量中，而不是存在于抽象的道德概念里。高尔基人物的生活意义可以用《俄罗斯财富》杂志的批评家赫尔罗特的理解来说明——这是人正论（神正论的对立面）[26]。

简而言之，俄国批评界关于年轻高尔基的尼采气质的说法是有现实依据的。但是这种

气质是不是像《星期周报》上有的文章作者所说的来自“书籍”的影响呢？还是它另有根源？比如，举个例子来说，当格·乌斯宾斯基还把扒灰现象当成俄罗斯农村的正常现象来描写的时候，能不能把短篇小说《在木筏上》里西兰这个形象看成是尼采气质的产物呢？

没有一个批评家能确切地了解《特写与故事集》的作者是否熟悉尼采的创作。后者的俄译本是1898年才出现的，这比高尔基多部短篇小说的出版相差不止一两年。难怪有些人对早期高尔基的尼采气质问题表示怀疑，米哈伊洛夫斯基就是最早提出质疑的人之一，他曾经进一步指出，高尔基“根本不了解尼采”，尽管他吸取了尼采的某些观念，这些观念“在空气中传播”，可以进行“自动渗透”[27]。

世纪初的文化活动一般都喜欢自由地引用典故而不直接说明引文的出处。比如，勃洛克就是这样运用尼采有关“音乐”的理念，并没有向读者直接提到尼采的名字，因为他断定读者毫无疑问熟悉尼采的文章《悲剧诞生于音乐精神》。因此，高尔基的一组文章题为《不合时宜的思想》就不是偶然的了，他重复使用了尼采著名论文的标题，这组文章第一篇的第一句话就借用了尼采论文开篇一段的思想。



但是在年轻的高尔基的创作中，不可忽略的也许正是那些偶然性。在这段时间，文化“标识”可怕的混乱使读者的意识陷入困惑，与翻译活动的繁荣密切相联，强大的信息潮流掠过“自学成才者”的头脑，显然是一场真正的文化灾难，高尔基后来在他的自传体短篇小说《论哲学的危害》里都描述过这些事例（1923）。

今天我们已经知道，其实高尔基早在尼采的第一部俄文译本《查拉图斯特拉如是说》出版之前，就已经了解尼采的著作。从19世纪80年代末到90年代初，他与瓦西里耶夫夫妇交往，他们差不多是最早把《查拉图斯特拉如是说》译成俄语的人，在翻译工作的进程中，他们曾经把自己的译稿“抄在很薄的纸上”寄给高尔基过目[28]。

与此同时，尼采留给俄罗斯人的印象是复杂的。高尔基的档案里保存着一封萨雅宾写给高尔基的有趣的信，这个萨雅宾就是格·乌斯宾斯基在随笔《分裂派教徒中的几个小时》里写的分裂派教徒伊万·安东诺维奇·萨雅宾的孙子。正是萨雅宾仔细研究了俄国的分裂派教徒，在他们的学说中发现了和尼采哲学的相近之处：“这里的一切交织着悲剧情绪。为了尽可能弄明白这些生活中的盲点，我开始认真研读尼采的著作《悲剧诞生于音乐精神》，我读了所有能够弄到手的这类著作，最后，坚定了一种信念：

是的，生活在斯拉夫灵魂中的俄国音乐精神正在创造一出难以描述的悲剧，在这出戏里，人们分头扮演最符合理想的角色，而顾不得思考他们演了什么。”[29]

很有可能，年轻的高尔基读尼采读出了类似的意味。他在《谈谈手艺》（1931）一文中指出：波米亚洛夫斯基已经去世，可“尼采还没有开始哲学思考”。波米亚洛夫斯基的散文对尼采的世界观有很大的影响[30]。尼采很可能透过他的生活经验，透过他熟悉俄罗斯文学，尤其是熟悉给予他影响的陀思托耶夫斯基，而对高尔基产生了非常复杂的影响[31]。

人们对1900年10月28日瓦西里耶夫从基辅写给高尔基的信特别感兴趣："首先我把你所有的作品粗略地分为有明显区别的两类：在一类作品中你坚守'成规'，就像我的一个好朋友所讲的，也就是说(原文为法语)，你进行忏悔，宣扬所谓的人道主义道德，也就是尼采所宣扬的基督教民主主义的道德，不管它的辩护者怎么说，其基本原则归根到底还是一种幸福论，就是让绝大多数人感到满足，人们之所以看重这种理论，是因为他们总是力求为别人多做好事，尽力减少'恶'，用他们的话来说，就是减少人世间的苦难。可以归入这一范畴的作品，我认为有《鹰之歌》、《说黄雀》、《错误》、《苦恼》、《科诺瓦洛夫》、《在草原上》等等。归入另一类的作品有《复仇》、《切尔卡什》、《玛尔娃》、《往昔的人们》、《瓦莲卡·奥列索娃》，——这里奉行的是另一种道德，按照这种道德，对一个人的评价并非依据他的行为和动机，而是根据其内在的价值、美、力量、优雅等等，同样也依据他在多大程度上能对自己和他人施加影响，尽力追求生命律动的高尚，他这样做不图任何回报，让别人或者自己感到愉悦或是经历痛苦。"[32]

的确，与俄国文学中的传统人物不同，高尔基早期作品中许多人物的特点在于——似乎他们生活在道德评价尺度有些异样的世界里。其中一些人不爱思考犯罪问题，实际上却在犯罪；不愿意为反思罪孽而苦恼，却一步步走向罪恶。他们通常都尽力少动脑子。"瞧，白天和黑夜互相追逐，绕着地球奔跑，你也该这样奔跑着躲避生活的思虑，免得对生活感到厌倦。你越想得多——就会对生活厌烦，这种事往往都是这样。"马卡尔·楚德拉说(1，14)。这表面朴实的话语包含着完整的哲理。依照尼采的观念，思考——是退化或者"颓废"的标志性用语。无怪乎高尔基的短篇小说《在木筏上》把米佳写成"一个瘦弱、爱想心事的小伙子"。"爱想心事"——就意味着破坏自然法则，阻止永恒的变化进程，害怕生活和憎恨生活(尼采就这样诠释哈姆雷特的形象)。

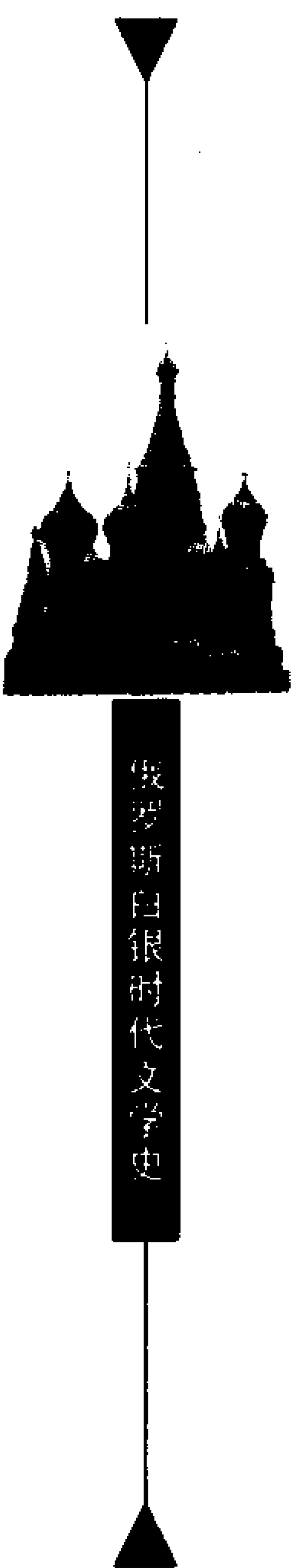
如果受伤的鹰翅膀不能乘风飞翔(《鹰之歌》，1895)，最好的出路就是自我毁灭(不妨回想高尔基未遂的自杀)。因为生活不能容忍停滞。在立脚点和深渊之间，失去了天空的鹰最终选择了深渊。在这里，高傲和绝望结合在一起，但不存在也不可能存在和谐与安宁。

高尔基早期短篇小说的人物不同于传统俄国文学中的"小人物"和"多余人"，他们首先是感情冲动的。除了战斗，除了从敌人那里取得自我肯定，他们不考虑其他方式的生活。他们对敌人不仅有仇恨，还有奇特的爱。他们像需要空气一样需要敌人。在其他氛围里他们会死掉的。鹰在高度的象征意义上表述了这一特点。

爱与恨——是事物的两个方面，爱得越深，恨得越切。拉达和左巴尔除了战胜对方，驾御情侣的意志，不会有其他的爱的方式(《马卡尔·楚德拉》)。但一方可能的征服意味着另一方迅速的冷淡。敌意消失的时候爱情的源动力也消失了。唯一的和谐存在于相互消灭对方的愉悦里。

高尔基早期作品第二类人物尽管也带有第一类人物的某些特点，但当时已经明显表

现出了与第一类人物的不同。在尼采的哲学体系(野兽——人——超人)中,这类人物占据着高出于人的位置,但还达不到超人的高度。这里的第二类人物,指的是"往昔的人物":如奥尔洛夫(《奥尔洛夫夫妇》),库瓦尔达(《往昔的人们》),科诺瓦洛夫(《科诺瓦洛夫》),普罗姆托夫(《骗子》),福马·高尔杰耶夫(《福马·高尔杰耶夫》),伊里亚·鲁尼约夫(《三人》),萨金(《在底层》)等等。从他们身上,人们开始意识到自己所有问题的性质,开始寻找解决的办法。"往昔的"人有可能从一旁观察人生。在《上帝已死》的世纪,生活的荒谬就像一出令人感慨的悲剧。



自然的魅力、人们对自由本能的向往,并不能给人生的迷宫提供出路。世界显露出它的灰色基调,在高尔基早期的短篇小说里,这种色调并不少于鲜艳亮丽的色彩。毋庸讳言,在高尔基散文里"灰色的"这个形容词具有特别的意义[33]。比如,在短篇小说《二十六个和一个》的结尾,这个形容词的出现决非偶然:"她就这么走了——挺拔、美丽、骄傲。我们却留在院子里,站在泥泞里,淋着雨,在灰色的没有太阳的天空下……(着重号为本章撰写者所加)(V,21)。鲜艳亮丽的姑娘塔妮娅离开以后,我们所面对的不单单是个暗淡的世界,它也是一个重要的形象,象征着毫无意义的人世,面包房的工匠如同整个人类的集体形象,注定了孤独凄凉,在生存中寻找自我。

第二种类型的人物一般都是不可救药的病人。为什么? 因为他们的身体非常结实,名声在外,让他们自我介绍就是:奥尔洛夫,库瓦尔达,卡诺瓦洛夫、高尔杰耶夫。但是过剩的生命力突然发生了变态,导致独特的颓废状态:心理紧张、发疯甚至自杀。

是什么影响了卡诺瓦洛夫,他天生一双巧手和大力士一般的身体,却只能依靠做面包匠生存?是什么迫使短篇小说《苦恼》里的磨房工人季洪抛家弃舍,狂喝滥饮?为什么福玛·高尔杰耶夫不想当百万富翁? 为什么鞋匠奥尔洛夫逃避"纯洁的生活"?

在这些人物身上可以发现一个奇怪的现象。那不是别的,而是对各种各样的社会支柱人物的仇恨。这些人物心里有一种难以遏制的愿望,那就是烧毁他们自己和环境之间的桥梁。他们同世界没有牢固可靠的联系,仿佛是飘落到社会上的尘埃。用高尔基描述福玛·高尔杰耶夫的话说就是:作为自己阶级的代表,他们"不是典型"。

失去理想的人,要么像卡诺瓦洛夫那样死亡,要么像福玛·高尔杰耶夫那样发疯。《三人》中的伊里亚·鲁尼约夫在墙上把头撞破——这些举动都是象征性的,表达了人物在寻求生活意义时的绝望心情。

作者对这类人物的态度也并非完全明确。高尔基在成熟时期尤其受到精神无政府主义的影响,他对陀思妥耶夫斯基笔下"地下室里的人"的特征产生了怀疑。作为本身性格多样的人,高尔基更敬仰言行一致的人(这在很大程度上可以解释他对列宁的好感)。因此第二类人物是不会让作者始终感到亲切的。尽管他一直对"异教徒"感兴趣,他们给生活带来追求的忧患和渴望,但他的理想还是跟柯罗连科一样,倾向于实干的人群。

也许，高尔基的《福马·高尔杰耶夫》由于这样的原因才不成功，作家为此伤透了脑筋。高尔杰耶夫是个爱动脑筋的泰坦式的勇士，他想摧毁一切不公正的现象。按照高尔基的想法，他应该寻找自己的上帝，也就是说寻找人的“心灵与理智”的部分。

预感到第一部长篇小说的失败，他给皮特尼茨基写信说：“你知道该写什么吗？两部中篇：一部写人，写一个人自上而下，走到底层，在肮脏污秽中找到了——上帝！另一篇写一个人，自下而上，他也找到了——上帝！，同一个上帝！”[34]“自上而下”的上帝，大概就是基督教。这是神人思想，象征着人们身上的神性。“自下而上”的上帝，可能是高尔基所理解的“超人”。在他的眼里不但上帝走向人群，人类也奋力地走向上帝。这样的观点发端于旧约的耶和华和上帝之间的斗争。福马的名字令我们想起不信神的福马，他曾经查询基督复活的真实性，还要求提供物证。

但是，作为一个现实主义作家，根据高尔杰耶夫形象发展的内在逻辑，高尔基最后还是明白了，福马已经陷入了现代道德的迷阵，他无力完成肩上的任务。最后是一个更完整的典型马雅金不动声色地战胜了福马，成了“生活的主人”。作者本人好像也没料到这样的小说结局，对此一直感到不满意。

在波米亚洛夫斯基和陀思妥耶夫斯基之后，俄罗斯作家再也没人像高尔基一样，拿出那样厚重的、揭露丑恶的全景图。在假定的有限的文字空间，丑恶事物的密集度是那么高，有时甚至非常具体，表现出直观的特点：如面包房（《卡诺瓦洛夫》、《二十六个和一个》，夜店（《往昔的人们》《在底层》），妓院（《瓦西卡·克拉斯内》，监狱（《监狱》《布科叶莫夫，卡尔普·伊万诺维奇》），商会（《福马·高尔杰耶夫》，整个村庄（《结论》、《阿尔希普爷爷和廖恩卡》，整座城市（《黄色恶魔城》），甚至整个国家（《美丽的法兰西》）。

那时在高尔基的世界里，善经常会转变为幻象，生活在这种转变后变得更加可怕（《二十六个和一个》，话剧《在底层》里的人物卢卡。）“即便快速浏览一下他们的作品，读者都不难发现，他们两个（指高尔基和尼采——本章撰写者注）对实际的现实生活所固有的深深的冷漠和寡情。”这是赫尔罗特写下的一段文字[35]。

尽管如此，还是不能完全同意这种说法。高尔基不同于尼采，他可以清晰地分辨出善与恶，并号召大家同丑恶做斗争。在自己的早期作品里，例如短篇小说《秋日里的一天》、《别针的风波》、《科利亚的梦》、《叶美里扬·皮里雅依》、《卡诺瓦洛夫》，中篇小说《倒霉蛋巴维尔》，他都努力在即将毁灭的生灵中寻找光明的人性，他以自己和他笔下的人物的名义呼吁同情，严厉地抨击企图侮辱或损害“小人物”的行为，这一点在《因为烦闷无聊》中表现得尤为突出。

可是高尔基作为一个艺术家，尤其是在他早期的作品中，还是没有摆脱尼采的唯美主义，其中包括对暴力的欣赏看成是美的、“超越道德”的现象。这一点明显地表现在以下几

篇短篇小说里，比如《马卡尔·楚德拉》、《在木筏上》、《玛尔娃》以及其他的作品。

切尔卡什给加夫里拉钱完全不是因为他怜悯这个不幸的农村小伙子。他讨厌他那被欺辱的状态。从审美角度他是不喜欢他的。阿尔焦姆是个美男子和大力士（短篇小说《卡因和阿尔焦姆》，他出于感激而可怜不幸的犹太人卡因，让他处于自己的保护之下，但最后阿尔焦姆的天性还是反对这样做。他感觉对弱者、孤独的人和没有防护能力的人只是怜悯有被生活弃绝的危险。长篇小说《三人》中的伊里亚·鲁尼约夫杀死了商人波路艾克托夫，他没有任何计划、没有任何"理论"（像拉斯科尔尼科夫那样），他的行为服从的是强健的男人遇到贪婪和讨厌的对手时表现出来的本性。

在俄罗斯传统意识中，犯罪和惩罚总是密切相关的，不过进行惩罚的不是法律，而是道德。在陀思妥耶夫斯基的长篇小说《罪与罚》和托尔斯泰的《安娜·卡列尼娜》、《复活》当中，罪人不是被社会和法庭惩处，而是由最高意志来判决，任何政权的制度法则在它面前都是苍白无力的。真正的惩罚——是负罪感，是良心的痛苦，是拉斯科尔尼科夫和聂赫留朵夫的切身感受。

但在世纪初经常遇到另一种观点：人们不把犯罪，甚至严重的犯罪，视为罪孽，而是看作罪犯的不幸，进而为他解脱应负的道德责任，把他的罪责最大限度地推给周围的世界。有关"不幸的"罪犯问题也出现在高尔基的作品里。他在长篇小说《三人》里做了生动的艺术再现，对比陀思妥耶夫斯基著名的长篇小说，"罪与罚"问题在这里得到了完全不同的解决。

高尔基的世界观贯穿着斗争美学，那些斗争给作家的创作诗学留下了不可磨灭的痕迹（"相互关联的人物"，"大嚷大叫的"比喻、格言和准则都变成了口号，嗜好韵律散文，甚至那些显而易见的细节，比如经常使用破折号，借以提高文本的视听效果）。

比如，对于 1905 年 1 月 9 日发生的事件，他的态度就不同于路标派分子，这不是因为他没有发现俄国革命触目惊心的失误。他看到了，并且在自己的政论文章里也提到了。但是他把"路标派"看成是知识分子在历史面前受到的一次惊扰，这次惊扰中流淌的鲜血是可怕的——但是从提高生活动力、促进未来进步的角度看——这又是合理的，正当的。"俄国革命就这样开始了，我的朋友，"他给彼什科娃写信说，"我真诚严肃地向你祝贺。被杀死的人——不会让人愧疚——只有借助流血历史才会改变新的颜色"[36]。

所有这些都要求我们重新审视高尔基涉及犯罪动机的作品。在短篇小说《切尔卡什》和《往昔的人们》等作品里，罪犯的位置高于劳动者。米哈伊洛夫斯基说的不错，他注意到：高尔基对自由自在的小偷和懒汉切尔卡什的评价高于和土地紧密相连的庄稼汉加夫里拉。

同样，在《在底层》（1902）一剧里打牌作弊的家伙萨金，就明显认为自己高于手艺人克廖谢，他对后者说："算了吧，人们才不会因为你活得不如猪狗害臊哪……你好好想想

吧——要是你不干活，我——也不干活，还有成百上千的人都不干活！——明白吗？大家都不干活！谁也不想干，什么都不做——那会怎么样？"克廖谢理直气壮地回答："那大家都饿死呗……"（Ⅶ，165）不过，作家用这句回话只是强调人们的劳动若单纯为了延续生命，这样的生活毫无意义。

当然，在高尔基早期创作的作品里，我们还能看到对劳动的另一种理解，劳动可能让人满足，劳动是美的，劳动有它的审美依据。萨金梦想着那样的劳动，话剧《小市民》（1901）里的尼尔也说过这样的话：

"要想做好，必须喜爱一切要做的事情。你知道吗，我特别喜欢锻造东西？放在你面前的是一团红彤彤的没有形状的东西，它热乎乎的，烫得要命……拿锤子敲打它——就是一种享受啊！它朝着你咝咝地冒热气吐火花，想烧灼你的眼睛，把你弄瞎、自己却要崩开一般。它是活生生的，弹性十足……你拿肩膀发力用劲打，需要什么就能做出什么……"（Ⅶ，14）

这样理解劳动，与斗争美学（与笨重的物质相对抗）密切相关，不过与斗争美学相关的并非所有的劳动，因而这种理解带有独特的唯美主义倾向。

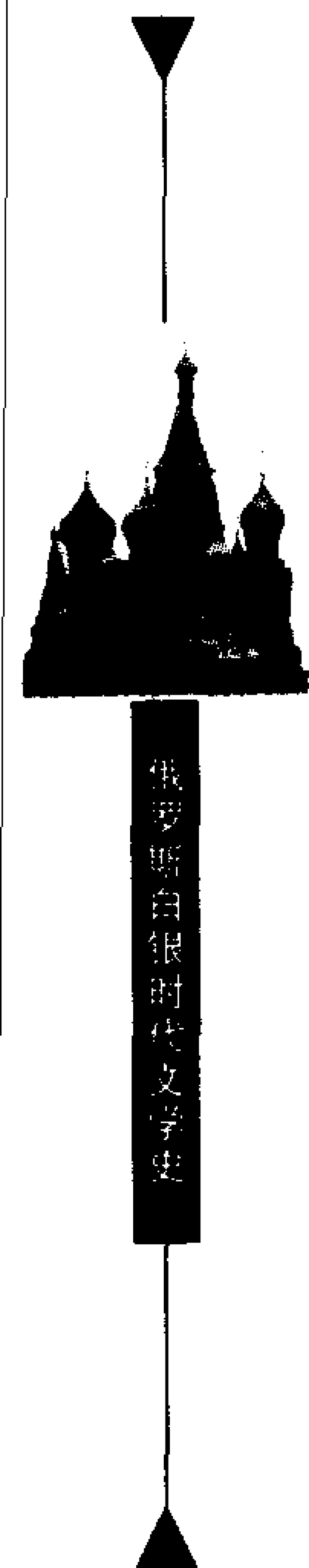
自然，把作者的立场看成是人物的立场或叙述者的立场都是不对的。批评家谢维罗夫（拉金）在和米哈伊洛夫斯基和普罗托波波夫[37]进行论战的时候，曾经提到这种危险性。可是，高尔基的"理想抒情主义"（普罗托波波夫）把作者看成是超然于人物语言之外的。一有机会，他就会倾听这些语言。

尽管如此，高尔基深知这种局面的危险性，当他早期作品中的人物暴动反抗，以尼采的叛逆精神对抗上帝，让读者以为"普天下都在造反"，结果会导致肤浅的虚无主义。虽然高尔基早期作品中的很多人物都是绝望的虚无主义者，作家本人却不是，因为他太尊重文化了，依据自己的经验，他知道只有借助于文化才能把"底层的"人提高到真正具有自我意识的高度。《在底层》这是个独特的"戴面具的"狂欢节，聚集在这里的不仅有流浪的赤脚汉，还有象征意义上的《往昔的人们》，作者描绘了空虚，人们在空虚中逐渐堕落，他们在生活的"底层"找到了最后一个避风港，在那里，人还没有完全"蜕化"和"腐烂"，暂且还没有彻底"赤裸"。他还可以用"破布遮体"（以前的思想、观念），但拿起这些"破布片"时感到万分惊恐。

每个人物的言行都让人想起尼采，想起"上帝的小丑"，每个人都戴着某种《面具》，回忆往昔，尽力掩饰内心的空虚。再某段时间这样做可以不露马脚。有个重要细节：夜店里面并不像外面那么黑、那么冷、那么让人惊恐。第三幕开头是这样描述外部世界的："'一片空旷'——堆满了各种垃圾、杂草丛生的院落，院子深处，一堵高高的防火墙。高墙遮住了天空……傍晚，太阳落山，红艳的光芒照亮了防火墙。"（Ⅶ，150）外面已经是春天，雪化

了……"冷啊，冷死了……"克列谢跑进穿堂，一边打哆嗦一边说(Ⅶ,118)。可里面还是那么暖和，有些人住在这里。朝圣者卢卡来这里烤火取暖，尽管时间不长，他还是拿自己的宽心话安慰了夜店的居民们。里面更暖和，但这是不稳定的"舒适"感。很快大家都会明白这"舒适"感该多么不牢靠。

剧本《在底层》展示了思想冲突，不是通过日常生活，而是从存在主义的角度探讨"底层"人的问题。剧中出现了叛逆者萨金和极端人道主义者卢卡的争执，他们试图让"人的利益"和"上帝的利益"达成和解，在作者的眼里，所有类似的和解都是谎言，但谎言在某种程度上是允许存在的，对于像生病的安娜这样的弱者——谎言就是救命的良药。更进一步说，在冲突最激烈的时刻让卢卡离开舞台，却让信赖他的阿克焦尔自缢身亡，很明显，作者并不站在他这一边。



但萨金的叛逆发生在卢卡的歇斯底里与有意煽动之间，这举动就没有任何意义。他只是在通往真理道路上最终排除了卢卡枉自设置的障碍。卢卡本人和他那真诚的"谎言"甚至让萨金感到有几分同情：

"老头子——不是骗子！……他撒谎了……但这是因为同情您，真见鬼！"但是卢卡的"谎言"对他毕竟不起作用。"谎言——是奴隶和主子的宗教……真理——是自由人的上帝！"(Ⅶ,173)"人——就是真理！人是什么？不是你，不是我，不是他们……不是！——又是你、是我、是他们，是老头子，拿破仑……统统在一起！(用手指在空中画出人的形状)……一切的开端始和终结都在这里，一切都在人身上，一切都为人而存在！"(Ⅶ,177)

萨金编造的有关人的宏大神话是在全人类精神空虚的背景下产生的（用手指在空中画人形，这一点很重要）。大家互不理解，所有的人都在忙碌自己的事，世界面临灾难。这样一来，萨金也撒谎了。但是他和卢卡撒谎并不相同，他的话包含了理想化的基础，指的不是过去，也不是现在，而是将来——是全体人类的未来，到那时人们将团结一致，用理性改造生活。只是，谁也不能保证这目标一定能实现。萨金也不敢断言，但他又不知道另外的出路。在他身上悲观主义的极度消沉结合着"最后的亢奋"，就像一枚奖章的正反面。

以这样的方式解决戏剧冲突，不仅可怕的结尾(阿克焦拉之死)，还有布博诺夫的重要独白，都反映了作家的不满。无论卢卡和萨金之间的冲突，"信仰"和"真理"之间的冲突，都难以触动布博诺夫，反而证实了他那有关人渺小无用的思想。"所有人都一样：出生，活着，死掉。我会死……你也会……有什么可惜的？唉，弟兄们哪！人需要的东西多吗？"这样的结论显然不能让浪漫主义者高尔基感到满足。他很早就发现，人对上帝的全面反抗显然是徒劳的。深究一步，他还发现人身上自古就有"对生活的恐惧"，并力图以全面否定的甜蜜来逃避纷纭复杂的恐惧。

这一点正好解释高尔基"从尼采到社会主义"决定性转折的原因（我们稍后将会看

到——从社会主义一词最宽泛的意义上观察)。这种转折在作家运用戏剧表现"精神贵族"新的主题中显现出来。如果说在早期那本没完成的中篇小说《乡巴佬》(1900)里,高尔基还试图在"民主"和"贵族"之间寻求和解,让自己的人物,"纯粹的民主主义者"谢布耶夫表述了一种想法,所有的民主主义者将来都应该变成贵族,那么,在献给知识分子构思独特的一系列剧本(《别墅客》、《太阳的孩子》、《瓦尔瓦拉们》)中,这个问题解决得相当果断。在《仇敌》(1906)一剧中,思想论战带有开放透明的特点。

作者说,宣传必须提倡"精神贵族"和理想主义的自由主义知识分子是"不存在的"。"要是你知道就好了,"1902年初他写信给皮特尼茨基说,"我多么憎恶这种倒退,退回到自我完善!我没有说错——这就是倒退!现在——不需要完善的人,需要的是战士、工人、复仇者。等我们清算之后,再努力去完善!"[38]。

但是,在指出战斗的必要性之后,还没有明确的战斗目的,对于信仰的特征也没有给予确切的界定。剧作《别墅客》的早期批评者之一涅米罗维奇-丹钦科注意到了这一点。他说:"剧本朗读以后并不成功,很遗憾,对此无须争论。《别墅客》朗读了四个小时,听众反应冷淡……作者发火了……作者的愤怒没有流露到艺术形象之来,这可能有三个原因……首先是作者本人信仰的模糊……"(Ⅶ,634)

涅米罗维奇-丹钦科对剧本的批评激怒了高尔基,引发了作者和莫斯科艺术剧院的一场激烈的冲突。这在作家给契诃夫和别什科娃以及其他人的信里都有所涉及。自身信仰的模糊无疑也让作家本人感到困窘。正是对于自己信仰的执著追求把高尔基从对尼采的迷恋中解脱出来,引导他走向"集体的理智",他自己认为,这种理智把人类联成一体,提高人们的素质,为他们指出劳动在联合整个世界过程中所具有的宗教般的意义。(XⅦ,231)他认为"集体的理智"在社会主义思想中占上峰,如同对尼采哲学的态度一样,他有自己独特的接受方式。

菲洛索福夫所写的《高尔基的终结》一文,考察了作家的新的、社会主义方向,但最后的结论并不正确[39]。高尔基的社会主义依然不具备科学性质,却跟他那浪漫主义的人类中心论密切相关,还牵涉到他对人的悲剧性的理解,作为世界的中心,人在宇宙中极其孤独,除了自己,谁也帮不了他。高尔基心目中的社会主义清晰地蕴涵着宗教特点。

中篇小说《母亲》(1906)标志着创作的新阶段。这里第一次出现了"造神论"的主题(根据某些外国学者的意见,《在底层》已经流露出"造神论"倾向)。用一位美国研究人员的话说,高尔基试图把民众的宗教情感从教会的有害影响中解救出来,然后把这种情感还给俄罗斯人[40]。造神论的逻辑说来其实很简单。"上帝死了"(尼采),但是人们需要他的再生,或者依赖民众的意志和理智重新造出来。必须把人类的思想灌注到没有上帝的世界,充实这个可怕的"废墟",自从"上帝死了"以后,世界就陷入了"空洞"或者虚无。

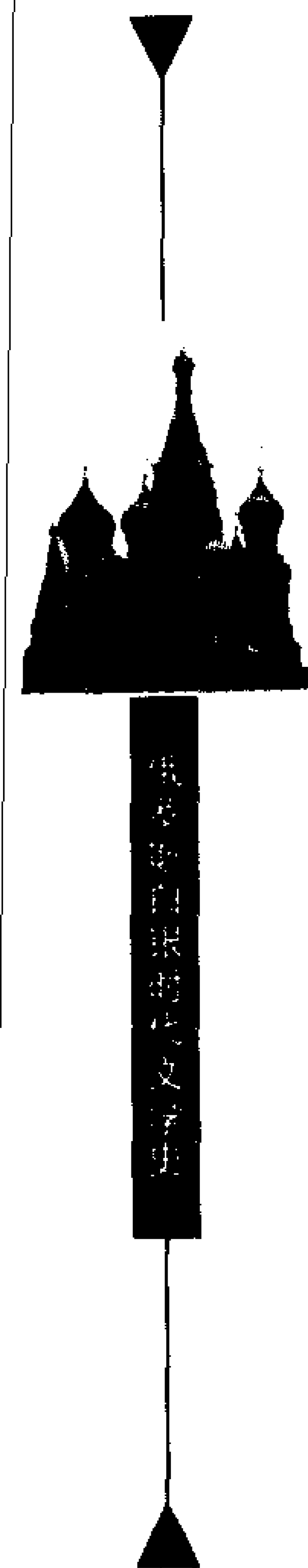
上帝——就是集体(《母亲》),或者——更宽泛地说——是民众(《忏悔》),联结民众的

是理性的意志，是对"未来"人类取得胜利的信心。今后生活的意义有了明确的目的。生活可以用目的为自己进行辩解。

从这里可以看出，艺术的任务已经与过去完全不同(尽管"社会主义现实主义"这个词尚未提出)。艺术似乎丧失了社会的性质，又回到了宗教特别的轨道，只不过现在崇拜的对象是社会主义。

在中篇小说《母亲》里出现了"真正的基督教"主题。巴维尔·符拉索夫以及"同志们"——是基督"真正的"学生，来取代那些虚假的信徒。深信基督的彼拉盖雅·尼洛芙娜最终明白的正是这一点。这使得她和"孩子们"更加亲近，也让她走上了宣传革命的道路。

高尔基在社会主义中看到的不仅是科学理论，还有"新的宗教"，他在1906年的公开演讲肯定了这一事实。在《论犹太人》和《论崩得》等文章中，他把社会主义直接称作"群众的宗教"，并进一步证明："不管别人怎样看待社会主义——从理论角度审视或者从哲学角度观察，它自身都包涵着强大的精神和宗教的激情。"[41] 不过，在其他一些文章里高尔基没有使用"宗教"或"宗教的"字眼儿，更喜欢一个中性的词汇——"社会理想主义"。高尔基心目中的革命者就是"社会理想主义者"。正是他们不顾生活的混乱逻辑，奋起斗争，对事件表现出被作者高度赞赏的积极进取精神。



那么高尔基怎样对待过去他曾经捍卫的自由思想呢？在他的意识中自由思想与党性又怎样同时并存呢？要知道20世纪最初十年已经不是"风暴和进攻"的时代，而是以严酷的手段划分革命力量的时期。1905年高尔基加入了联共布尔什维克党，投身于列宁一派。但是他对党性的理解与列宁不同，他不是从政治角度理解，而是把党性看作在俄罗斯广袤土地上让分散的人心凝聚为一体的力量。党性——这是以组织力量克服俄国混乱状态的经验，是通往"集体的理智"取得胜利的第一步(参见与此相关的文章《个性的毁灭》，1908)。

在上个世纪中叶，丘特切夫用"俄罗斯或者革命"的命题取代了"俄罗斯与革命"的命题。对丘特切夫鉴于1848年欧洲革命风潮而写成的《俄罗斯与革命》，恰达耶夫正是这样理解的："您的见解非常正确，"他写信给丘特切夫说，"斗争实质上只是在革命与俄罗斯之间展开的，好在对当代问题可以不作评述"[42]。

1905至1917年期间，高尔基发表了一系列相互矛盾的政论和文学演讲，明显预示了他在革命后的系列评论《不合时宜的思想》以及《革命与文化》，围绕的主题是革命和暴乱。还在俄国第一次革命时期，君主体制第一次遭受严重的冲击，高尔基意识中"集体的理智"的理想与俄罗斯"土壤"的愤怒情绪产生了冲突，这土壤既是君主体制赖以建立的根基，也是未来实现新制度的基础。俄国民众不同于高尔基，他们不是"社会理想主义者"。俄国知识分子用慷慨的手把"理智、善良和永恒"的种子，播撒在他们并不熟悉的"土壤"里。当土

壤终于颤动起来，大地上立刻出现了数不清的裂痕和裂缝；但是没有一道裂痕与高尔基"社会理想主义"严谨的、逻辑性很强的思路相像。

"一群奴隶！"高尔基在特写《1月9日》(1907)的结尾叫喊道，"痛苦嘶哑的呼声就像不祥的预言"(Ⅶ,373)。这是作家本人生气的声音。在这一方面，柯罗连科显然比不可救药的浪漫主义者高尔基更聪明。1905年10月17日宣言发表以后，看到群众宣泄心头愤怒，在城里洗劫，在乡下抢掠，柯罗连科给安年斯基写信说："……在民众身上培养起码的公民意识和自我管理意识——是一项浩大的任务，是需要长久坚持的工作"[43]。

1905至1917年期间，高尔基在他的文章里指责知识分子对人民自发力量的无知，责备革命者忙于搞地方主义和分裂，陷于党派之间的纷争。他指责民众拒绝理解知识分子，指责他们在社会生活方面的保守和消极。他寻求这些力量之间可能和解的支点，他觉得这支点依然在于人和人的理智。必须让群众掌握关于人以及理智具有无限能量的信念。必须让知识分子意识到自己是民众的组成部分，有责任表达民众的心愿。同时，在评论《个性的毁灭》以及未能完成、去世后才出版的《俄国文学史》(1908–1909；编辑加的书名)中，高尔基写道，俄罗斯的知识分子并不了解民众，"他们试图以维护民众利益时的狂暴来掩饰自己知识的不足——由此而引发出宗派、偏执、派系斗争……"[44]。

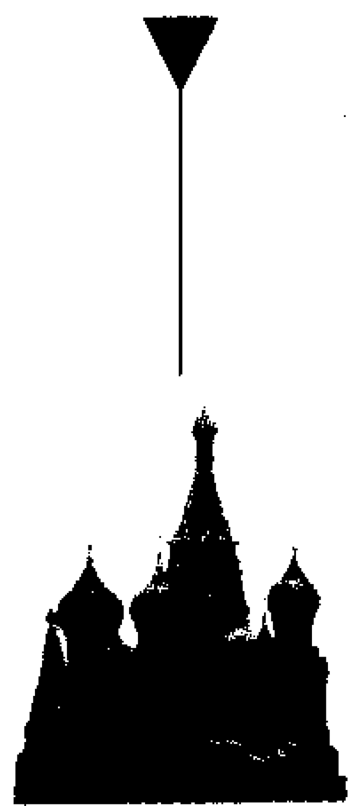
如果能实现团结，那么就将出现"奇迹"：爆发出"社会理想主义"的火花，造福于俄罗斯的文化建设。生活将变得"童话般美好"！如果这些都做不到呢？尖刻的批评贯穿于高尔基1905–1917年期间写的所有评论里，后来结集出版了单行本[45]。主要的问题涉及俄罗斯，涉及俄罗斯民族性格。正如梅烈日科夫斯基所认为的那样，高尔基对这些问题的态度反映了他的"双重心境"。他对中篇小说《童年》的书评《并不神圣的罗斯》(1916)有个副标题《高尔基的宗教》。

梅烈日科夫斯基在中篇小说《童年》中发现了高尔基的命运与俄罗斯的历史悲剧之间的联系。按照梅烈日科夫斯基的观点，俄罗斯悲剧的症结在于它的民族灵魂中有两种因素——西方因素和东方因素。他在外祖父形象中发现了西方因素，而东方因素则体现在外祖母的形象。梅烈日科夫斯基有意识地用大写字母标出高尔基这部自传体中篇小说中的这两个人物，借以强调他们的象征意义。在梅烈日科夫斯基看来，俄罗斯的"双重心境"遗传给了高尔基本人。在他身上交融着两种平衡的意识——外祖父的意识与外祖母的意识。因此，他用心爱着外祖母——恭顺、自由、圣洁的旧教派信徒，而在理智上更喜欢外祖父，老人家身上体现着实干的意志。"外祖母让俄罗斯变得无比广阔，"梅烈日科夫斯基写道，"外祖父则测量她、复制她，'聚敛财富'，可能还想变成可怕的富农；可是如果没有外祖父，外祖母就会懒散，就会像发酵的面团一样发胖。总之，如果俄罗斯生活里只有外祖母而没有外祖父，那么不用佩切涅格人、波洛韦茨人、蒙古人、德国人入侵，自己土生土长的蚜虫就能把神圣的罗斯活活地给吞了"[46]。

当然，梅烈日科夫斯基的观点也不能被看成是终极真理。他的诠释和他许多其他的诠释一样存在“缺陷”。无怪乎高尔基本人对“双重心境”的说法持有异议(参见下文)。不过作者《并不神圣的罗斯》这一思想，却在某种程度上证实了作家的命运。高尔基艺术家与政论家两种身份的矛盾不就是从这里开始的吗?

他把最富有灵感的散文献给了俄罗斯。罪恶的、自由的、可恶的罗斯征服了作家的想像，让他从写流浪汉小说转向写中篇小说《忏悔》(1908)、《夏天》(1909)、《奥古洛夫镇》(1909)、《马特维·科热米亚金的一生》(1910—1911)、系列短篇小说《俄罗斯漫游记》(1912—1917)、中篇小说《童年》和《在人间》(1913—1915)。

俄国第一次革命失败后高尔基离开了直接的政治斗争，长时间侨居在卡普里岛，通过从列宁到列昂尼德·安德列耶夫等无数的客人与外界保持着联系。这是高尔基创作最为丰产的时期之一，直到第一次世界大战爆发前才返回俄罗斯。



在中篇小说《夏天》、《奥古洛夫镇》、《马特维·科热米亚金的一生》等作品里，高尔基仍然尝试解决他在1905至1916年期间政论文中提出的《俄罗斯与革命》的课题。根据一位研究人员的见解，中篇小说《夏天》“应该为破解被力量压服的俄罗斯庄稼汉现在‘想’些什么提供历史依据”[47]。“奥古洛夫系列小说”反映的也是这个主题。作者试图弄明白，为什么……总是不可避免地转变为“荒谬而残忍”的暴乱，为什么整个世纪对“屈辱”(农夫抱怨老爷、民众指责知识分子)的溯根求源都难以引出符合事实的社会结论。

作为这一时期的艺术家，高尔基跟布宁，跟布宁的《乡村》主题，曾经进行过多方面的争论。他认为主要的危险不在乡村，而在小市民的生活环境，在于他们病态的保守性以及无意接受新的社会思想。同一时期，高尔基创作中对小市民生活环境的描写带有“编年史”的性质，因而不可避免地削弱了社会批判的尖锐性，但是给俄国“县城”生活提供了极其周详并且生动感人的全景图。

在高尔基这一时期的创作中，列斯科夫的影响起着特殊作用。实际上高尔基延续了这个不受文坛欢迎、秉持自由观点的知识分子作家的传统，透过本能的、紊乱的辉煌华美来描绘“并不神圣的罗斯”。可以想见，这无尽无休一系列的人物没有任何内在的关联，高尔基只不过是“个随笔作家”，或者像他喜欢自命的“日常风俗作家”。但这是错误的。作为艺术家，高尔基富有昂扬的诗意。他，可能是无意识地，反对那种流行的说法：“穷困俄罗斯”，他要透过俄罗斯的种种面貌来展示民族性格的丰富多彩。

《奥古洛夫》双重含义当年在批评界引起了很多反响[48]。许多批评家一致认为菲洛索福夫所写的《高尔基的终结》一文观点是错误的。《奥古洛夫镇》和《马特维·马特维耶维奇·科热米亚金的一生》的艺术价值得到了很高的评价。稍后，对高尔基并无好感的侨民批评界甚至这几部以及随后的作品看成是作家创作的一个飞跃。“高尔基早期写的东西，”1936年阿达莫维奇写道，“已经老掉牙了，除了两三个短篇及一两个剧本，其他的已经难以卒

读。"有意思的是，差不多就在有些人得意洋洋地宣布高尔基走向"终结"的那些岁月，作为艺术家的高尔基却日趋成熟，他扬弃了往日的几分激情，用创作的专注取代了盲目的自信。高尔基仿佛从踩高跷的状态落实到在土地上行走。

在《奥古洛夫镇》、《童年》以及其他自传体的陈述当中，在一系列极其出色、有时候甚至令人难以忘怀短篇小说中，比如像《吃人的情欲》、《蟑螂的故事》等等，大量鲜活的人物形象跃然纸上。这些形象都是真实的吗？不尽然。更确切地说——这些剪影、速写，总括起来合成了一幅绘声绘色、非同寻常的"全景图"。作者在文字层面所彰显出来的蓬勃生机以及笔法的机敏轻灵令人不禁想问：高尔基不是天生的随笔作家吗？难道他还要迫使自己成为诗人？这些怀疑是合乎情理的，不过读过作品后疑虑就会悉数消失。《我的大学》的作者有个主题，有他自己通常采用的固定构思——就是说，让作家成为诗人。他所塑造的人物集合起来，共同提出了一个人在世界上的地位问题，这是个折磨人的、带有悲剧性的问题，这个问题有时被浓缩在民族历史的框架之内（俄罗斯，20世纪初俄罗斯的状况），有时突破框架，放置在永恒和无边无际的时空中。高尔基的创作正是凭借这些唤起了举世的激动与同情。"正如时常发生的那样，广大读者胜过那些像陪审员一样的鉴赏家，把握并感受到了高尔基对时代精神生活所作贡献的重大意义"[49]。

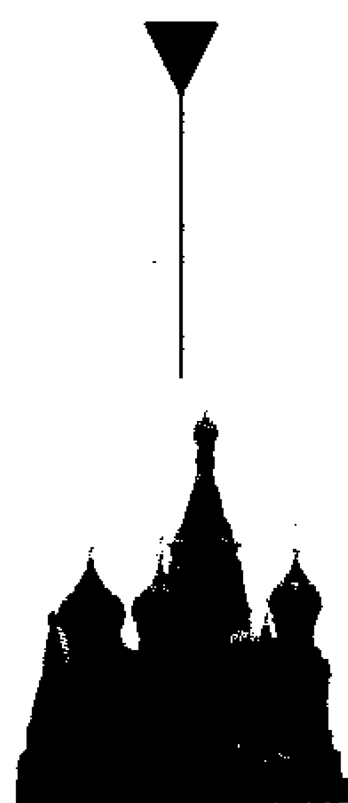
阿达莫维奇论断的重要性在于，正是他对两次革命之间高尔基创作中"民族"与"全人类"的因素之间的深刻联系作出了准确的评价。初看起来，正是在这一阶段作家创作中的"全人类"因素面对"民族"因素时退居次席。作家关心的首先是有关俄罗斯的主题，其次才是有关人的主题。不过，这个初步印象在许多方面并不可靠。民族性格之所以让高尔基感兴趣，首先是因为人的个性发展难以猜测，有时候甚至不可思议。人是有创造力的生灵，这就是最受作家关注的原因。毫无疑问，这一时期高尔基的创作已经完全失掉了早期作品中能够感觉到的抽象色彩，对于这一点当年被契诃夫、托尔斯泰、柯罗连科和米哈伊洛夫斯基都曾经给予公正的批评。但是从总体上来说创作内在的思想性仍像从前：俄罗斯性格让高尔基怦然心动，不单是由于这种性格自身的原因，还由于它是全人类互有联系的种种性格层面上一种流露（值得肯定的和应该否定的）。

我们发现，高尔基这一时期的作品中，与此类似的"民族"性格跟"全人类"性格的对比，不仅存在于以俄罗斯生活为线索的作品当中，而且在以意大利生活为线索的作品中也时有发现（《意大利童话》，1910-1913）。

批评界围绕"奥古洛夫"系列小说争论的主要焦点集中在高尔基如何理解"小市民与革命"这一问题。争论他是不是把小市民浑浑噩噩的县城罗斯与革命的俄罗斯混为一谈（比如像楚科夫斯基所推断的那样）？是不是将这两者截然分开使之对立（比如像博齐雅诺夫斯基所认为的那样）？这个问题不可能三言两语给予回答。在《奥古洛夫镇》里，作者相当谨慎地展示了革命的主题。一方面高尔基忧心忡忡地进行描述，外省的社会思潮会多么轻

易地转变为"盲目的"、"残忍的"民间暴动。世世代代累积在社会底层的"屈辱",很容易在自发的无组织的群众中产生造反的情绪;另一方面,高尔基通过外省诗人西马·杰武什金展示了一个典型的俄罗斯"真理探索者"的形象,这是作家这一阶段最为珍爱的人物,因为作家看到,动荡的俄罗斯脱离了惯常的轨道,正是这样的人物能够成为道德支柱(附带说,这个人物与陀斯妥耶夫斯基早期小说《穷人》的主人公姓氏相同决非偶然)。

在杰武什金这一形象身上还有一点非常重要:即激发民众的创造才能。杰武什金的诗并不完善,但诗句出自纯洁的心。它们没有受到资本主义文化的玷污,开朗地面对期待完善的心灵。更加重要的是——诗中蕴涵希望,创造的激情将指引越来越多的群众。"越走越宽广……"高尔基用这句话概括这种现象,并且把这句话用作了1911年写的一篇文章的标题。



毫无疑问,"奥古洛夫"系列小说和《童年》标志着高尔基创作上的转折。他最终得到公认,被誉为俄罗斯最重要的现实主义大作家,一个对俄罗斯生活、对它最为隐秘的领域和人的性格有深刻了解的行家。高尔基在给阿姆菲加特罗夫的信中明确地写道:"我可以把奥古洛夫镇再写十卷。"(X,701)

有趣的是以这种观点评价高尔基1908-1917年期间的剧作(《最后几个人》、《怪人》、《约会》、《瓦夏·日列兹诺娃》(第一版)、《假币》,《泽科夫一家》、《老头子》)。不同于早期剧作(尤其是剧本《在底层》),这些剧本没有引起公众和评论界多大的兴趣。不过,评论界还是承认,剧作不乏生动严肃的趣味……就像是爱思考的观察者用机敏的手从我们现实生活中撷取了一个片段(Ⅷ,503,评《最后几个人》)。

这一时期,让高尔基激动不安的主要问题是——逝去的俄罗斯和将来的俄罗斯(这在他的散文和政论文中都有所反应)。

剧本《最后几个人》(1908)初看上去是一部符合传统格局、以具体的革命事态为背景,发生在两代人之间的冲突。孩子们(彼得、薇拉、柳苞芙——最终发现她是兄长伊万的女儿雅科娃)对他们在警察局担任官职的父亲伊万·科洛米采夫进行了严厉的审判,他出于恐惧下令向工人们开枪,尽管如此,还是由于受贿而被解职。孩子们还审判了母亲——索菲娅。她不能劝阻虚伪、荒淫的丈夫,纵容了他对孩子们的迫害。

但是,剧情远比传统的格局更复杂。工人们把这出戏叫《父亲》。高尔基后来起的剧名《最后几个人》,意思更含蓄,似乎有意削弱必不可少的色彩。这"最后几个人"是谁呢?无庸置疑,无一例外全是剧中的人物。难怪剧本总是固执地重复着台词"我们"。"柳苞芙……我们躺在人行道上,像某座古老而残旧的建筑或者监狱的破砖烂瓦……我们躺在废墟的灰尘里,妨碍人们走路……人们的脚踩踏我们。我们毫无意义地忍受疼痛……有时候,我们会把人绊倒、他们摔跟头,摔断自己的筋条……"(Ⅶ,71)。

"父辈与子辈"的冲突尖锐剧烈,并不是因为"子辈"胜过"父辈",不是因为他们的道路通向未来,而"父辈"横挡在他们的路上。高尔基对剧情的挖掘远比这些更复杂、更具有悲剧色彩。(我们不妨想一想高尔基的早期作品:恶不是外在的,恶隐藏于人的内心;人——是悲剧动物,因为人身上集中了所有的、包括尚未解决的世界观的问题)。"子辈"不知不觉地为"父辈"的罪恶负责——因为自然的天性,因为联系"父辈"和反对"子辈"意志的无形的精神纽带。"我……就像一只空箱子,"彼得说,"他们错把我带上路。又忘记给我装上旅行必备的物品……"(Ⅶ,78)

另一方面,以剧本《瓦夏·日列兹诺娃》(1910,第一版)和《泽科夫一家》(1913)为例,更容易让人确信"子辈"是"父辈"道路上的障碍(《瓦夏·日列兹诺娃》,母亲出场的场景)。新一代稚嫩的肩膀难以承受父母所作所为留下的沉重负荷,高尔基深刻揭示了俄罗斯社会道路上这种悲剧性。但是表现这些他也感到力不从心。这不仅是因为孩子们认识不到父母经营活动的真正意义(这一类描述显得有些粗糙),还因为父母的精力太充沛(甚至过剩),以至于孩子们无法沿袭。

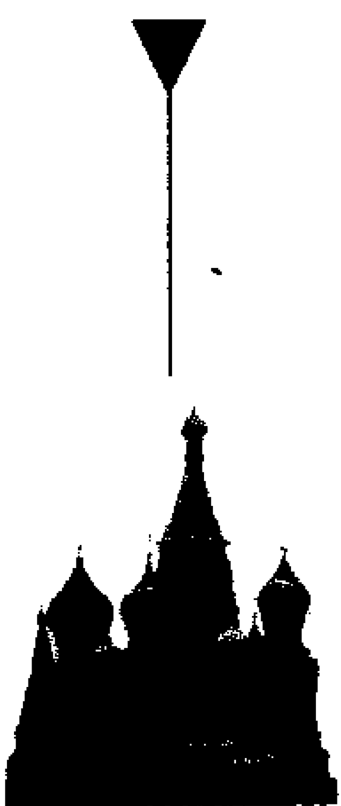
瓦夏·日列兹诺娃和安基普·泽科夫的悲剧在于他们创下的巨大产业(资本、产业)受到了破产的威胁,尽管拥有雄厚的资金。这份家业无人能够继承,在虚弱的、没有进取心、尤其是缺乏生活兴趣的后代手里,家产转瞬之间将土崩瓦解。像瓦夏和安基普这样的人,他们充沛的经营能力足够未来几代人使用。可惜的是,生命有限。除此之外,父母尚且健在的时候,他们的子女已经成了他们路上的障碍。要清除障碍,就得不留情面,克服自身为人父母的本能、甚至摒弃自身对弱者最起码的一点儿怜悯。瓦夏不得不把巴维尔送进了修道院,她笼络儿媳柳德米拉成为自己的心腹,这女人的生活能力远远胜过巴维尔。她还违心地取消了给谢苗的遗产,因为谢苗利欲熏心,肯定会挥霍掉她多年创立起来的产业。("花园"的情节很有意思,与契诃夫的《樱桃园》显然是有意的呼应。只有母亲能保全花园,孩子们只会出卖园子任人砍伐。)

这种冲突不仅是无情的,而且也难以避免。泽科夫们的结局似乎是乐观的。安基普·泽科夫从春梦中醒来,准备重身经营活动,把病弱儿子的产业托付给妹妹,而妹妹心里非常清楚那样的决定不可避免。但是,"以后会怎么样?"(我们不由得会想起《在底层》中阿克焦尔的台词)或早或晚泽科夫家族都将归于毁灭。他们同样是——"最后几个人"。

高尔基解决"父与子"的冲突,采用的不仅仅是社会学的方法,而且有本体论的方法,这使我们又想起早年的高尔基。同样,《泽科夫一家》与《在木排上》的情节也是相互呼应的。刚强的,身体健壮的父亲夺走了儿子的新娘(小说《在木排上》中,西兰和柔弱儿子的年轻妻子生活在一起)。这两种情况都意味着犯罪,然而似乎又都是可行的,甚至是必要的。如果说《在木排上》的情节没有发展,仅仅是一个"画面",那么在《泽科夫一家》中,安基波却要为自己所犯的罪孽负责(尽管从传统的道德观点来看,他所犯的罪要轻得多)。安基波

与巴甫拉的婚姻关系注定要分手，因为巴甫拉无法真正去爱一个老头子。年轻人总是互相吸引，巴甫拉喜欢的是米哈伊尔。但不幸的是，米哈伊尔并不需要巴甫拉，他没有足够的能力去爱一个健康而美丽的女人。

这是为什么？世界上某种东西被破坏了。因此人们之间不可能有和谐的关系。为了健全的人能够出现，必须改变整个世界。必须从世上清除一切病态的、无用的、妨碍健康生命成长的东西。话剧《古怪的人们》(1910 年)，确切地说是剧中的一条线索，直接推导出了上述的逻辑(这是非常残酷的逻辑，但必须承认它是高尔基创作的主题之一)。垂死的瓦夏·图利岑使未婚妻齐娜无法过上健康的、有活力的生活。他幻想让齐娜跟随自己进入坟墓。齐娜也尽力怜悯这个垂死的、她曾经爱过的人。但生命的本能胜过了理智。她承认："我怜惜他……心疼极了！但我不能……那双冰凉的、黏糊糊的手……他的气味……我喘不上气来，我听不得他的声音……他的死气沉沉的、恶狠狠的话……他恨所有活蹦乱跳的人……他的手一碰我，我就浑身发抖，我感到厌恶！"(XⅢ,120)



这种情节线索并非只属于个人。它不仅是高尔基 1908—1917 年间戏剧的重要特点，而且也是其整个创作的特征。在这个缺乏公正的世界上，怜悯只能削弱人的生命意志，妨碍世界的对立关系。

然而最高的谎言却受到维护。如果说面对一个濒死的人应当诚实、硬起心肠，以免他将死亡的寒气吹入你的心灵，那么与有青春活力的人打交道，谎言不仅可行，甚至是必要的，因为这种谎言与灰暗的"生活真实"形成对照，并以荒谬的方式激励人的生活意志(请想一想瓦西里耶夫写给高尔基的那封"尼采式的信")。在话剧《古怪的人们》中，女主人公鼓励她的丈夫，作家马斯塔科夫(在他身上不难发现高尔基的身影，尽管这些特征被作者有意识的自嘲微微丑化了)不要向乏味的生活低头，不要理睬那些乏味的人："你觉得那些人如何？他们是被命运遗弃的人，他们心灵卑微，缺乏信仰，注定要毁灭——他们和你有何相干呢？你只要去研究他们，让他们为你充当黑色的背景就够了，那样你心灵的火花、你幻想的光芒将更加灿烂夺目！你该知道，他们永远听不到你的声音，永远不会理解你，就像死人听不到任何生命的活动一样。不要指望他们的喝彩，他们只会为那些将心力耗费在对他们的怜悯上的人喝彩……决不能爱他们！"(XⅢ,112)

这样，剧本中就出现了两组对立的概念：怜悯与生命，怜悯与爱。怜悯不仅削弱生存的意志，而且是与真正的爱背道而驰的。但在这里高尔基再一次不肯作出最后的结论。不仅如此，他也没有在道德方面提供任何最终的解决方案(难怪《最后几个人》中唯一的一个喜欢发表议论的角色是那个总是不着边际地夸夸其谈的半疯的保姆)。在话剧《老头子》(1914—1917)中，出现了明显有悖于作者自己风格的"说教者"形象。这个形象再次推翻了把高尔基看作一个道学先生的观点。

有趣的是，当在艺术剧院的第一剧组朗读整个剧本时，斯坦尼斯拉夫斯基问高尔基，

该如何设计老头子的造型，高尔基回答说："就像莫斯克温给卢卡设计的造型一样。背着背囊，提着柳条筐。"(XⅢ,552)这是不是意味着他把卢卡和老头子等同起来了呢？如果那样的话，便相当奇怪了，因为卢卡和老头子截然不同，根本不是道德家，用巴赫金的话来说，他更像一个"对话者"。卢卡能容许别人将自己对世界的看法表述清楚，并随时准备附和他。老头子则相反，不能容忍任何人的意见，完全沉浸于自己对于真理和正义的信念中。

和怜悯相比较，老头子的道德(这所谓道德显然要大打折扣，因为他实际上想要从马斯塔科夫那里得到更多的钱，却故意先折磨他一番)对于生活是更为致命的。相反，索菲娅·马尔科夫娜对马斯塔科夫的怜悯却出人意料地唤醒了对他的爱，至少是使这种感情明朗化了。剧本的结局——马斯塔科夫的自杀——看起来像一个荒诞的偶然事件。马斯塔科夫的命运唤起怜悯，并告诉我们，生活永远比我们对它的想像更复杂多变。

作者的观念更加强化了这种复杂性。从 1908 至 1917 年，我们在高尔基的剧本中找不到一个表述纯属作者观点的人物。

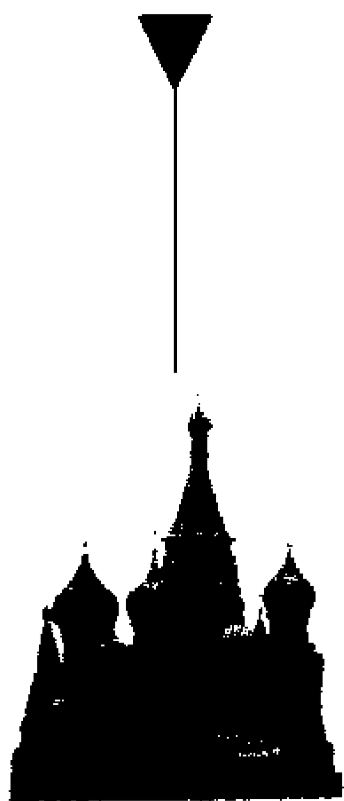
但即使回到高尔基的自传体作品，也可以看到，尽管在这里作者与他所描写的人物更加接近，他进行观察的时候仍然和描写对象保持着艺术创作的一定距离。在《俄罗斯漫游记》中出现了一个"过客"的形象，这是作者与人物之间的"媒介"，既将他们联系在一起，又将他们区别开来。甚至《童年》中的小男孩阿辽沙对外祖母和外祖父的观察也不乏疏离感：他似乎在对他们进行研究和比较，所以梅列日柯夫斯基不是把这篇小说看作一个自传性作品，而是看作"非神圣的"俄罗斯的象征性"建构"。

米尔斯基在英国讲学时说过，高尔基的自传体小说是世界上最奇怪的作品之一。作者的风格特征在于，他绝少写个人的经历，最关注的反而是他周围的人们。"这本书(指自传系列——本章撰写者注)写了很多东西，就是没有写作者自己。他个人的经历只是一个引子，引出一系列的肖像，组成惊人的画廊。高尔基最杰出的特质在于其描写具有惊人的说服力。他全神贯注地观察，而读者可以看到鲜明、完整、栩栩如生的性格……这个自传系列会给外国人留下一种绝望的、阴暗的悲观主义印象，但我们俄国人已经习惯于比乔治·艾略特更加绝对和不加节制的现实主义，因此不会有这种感受。高尔基并不是一个悲观主义者，如果说他是悲观主义者的话，他的悲观主义也与他对俄罗斯的思考、与他混乱的社会哲学无关。不管怎样说，高尔基的自传体系列表现了一个被丑化的，但并非绝望的世界，昭示出文明、美和同情是能够拯救人类的。"[50]

所有这些都使得高尔基作品中的自传系列可以归入其主要的和一贯的主题：人在世界上的处境，尘世生活的悲剧。难怪正是在这一时期，作家创作了短篇小说《一个人的诞生》，并以此开始了《俄罗斯漫游记》系列，与那些完全体现"尼采式主题"的作品相比，这一系列的作品显得相当特别，并无疑带有存在主义的特质。这里诞生的不仅仅是一个婴儿，而是一个人。世界上等待他的是什么？他将成为一个什么样的人，又可能成为什么样的人呢？

有趣的是，尽管米尔斯基坚信外国人对高尔基作品的理解与俄国人不同，但作家本人却力图用欧洲人的观点来看待俄罗斯。不过这一点在高尔基的作品中表现得并不明显，因为他用诗意的激情将这一点掩盖了。当他表现革命时，更不用说革命中那些在他看来俄国生活的负面现象时，同样表现了高超的技巧。

正如前面所说的，作为艺术家的高尔基经常会被激情所蒙蔽，使他看不到恶。例如《俄罗斯漫游记》系列中的小说《古宾》，其主要人物古怪的、独一无二的个性深深抓住了读者的思想。但作者本人对他的态度却是相当严厉，在小说的结尾直接表明了这种态度，这虽然使整个小说理想化的细腻风格发生了骤然的变化，却准确地突出了政论性的观点。在小说《尼卢什卡》中，我们看到的是一个来自民间的"正人君子"的形象，作者对这一形象的表现手法非常高超，极其生动，使读者不能不折服于它的深刻。但作者本身，与列斯科夫不同，并不喜欢正人君子，而更喜欢异端分子。



但对于他来说更重要的是民间集体理性和集体创作的因素，在《俄罗斯漫游记》系列中，他对这些因素给予了特别强烈的关注。难怪该系列中紧随《一个人的诞生》出现的就是表现民间行会共同劳动的《流冰》。集体劳动似乎是"人的诞生"的下一步，也是使之免遭可能的"毁灭"的唯一解救方法。在《流冰》中还有一个同样重要的主题，就是对自然力（苏醒的河流）的征服。这种征服（而下一步则是创造服从于人的意志的"第二自然"）单靠个人的力量是不可能实现的。高尔基在俄国的行会中看到了尽管弱小且不完善，但毕竟已经出现的"集体理性"的雏形，只有依靠它，才能克服宇宙的混沌。

在素描式的特写《行进》中，也对《一个人的诞生》的主题做出了特别的呼应。一个年轻的剖鱼女工坐在帆船的甲板上，"在敞开的红褂子的褶皱背后，耸立着坚实的、仿佛象牙雕出的双乳，处女的乳头周围筋脉依稀可辨，交织成淡蓝色的花纹"（XIV,354）。她的身边"坐着一个像古代壮士一样的小伙子，穿着一件亚麻布上衣，波斯式样的蓝裤子，脸上光光的，没有胡子，嘴唇鲜红，一双蓝眼睛还很孩子气，正迷醉于青春的欢乐中"（XIV,354）。乍看起来，这似乎只体现出高尔基特有的对于力量，对于健美的身体的爱好。但随即主题却发生了出人意料的转折。小伙子"把大手微微抬起，然后又重新放在那女人的乳房上，用得胜的语调说道：

"能喂养整个俄罗斯呢！"

于是那女人慢慢地笑了，周遭的一切仿佛都深深地叹息了一声，都像这只乳房一样，和这艘帆船，和所有的人一起，微微地抬了起来……"（XV,355）

等待诞生的不止是这女人未来的孩子，整个俄罗斯都在等待着第二次诞生。而问题在于，谁能够不仅"喂养"，而且能够培育这重新诞生的集体"生命"？

正是在这些地方，高尔基表现出他是一个政论家，他对俄罗斯经常持一种严厉批判的眼光（这往往与他自己的艺术实验活动相悖），因为俄罗斯民族性格特征与他唯一信奉的

世界观——"集体理性"思想不能相容。在高尔基看来,"俄国人总是想找一个主人,来从外部对他们发号施令,一旦超越了这种奴性的期待,又要寻找一种东西将自己的心灵束缚起来,还是不给理性与心灵以自由"[51]。如果像托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基这样的俄罗斯巨人尚且如此(《个性的毁灭》、《论卡拉马佐夫性格》、《再论卡拉马佐夫性格》)——他们艺术作品才华横溢,却又有一种奴性心理的趋向,——那么时下的人们就自不待言了(讽刺作品《俄罗斯童话》,1912,1917)。

高尔基有时在激昂的政论中会得出极端的结论,他认为对于艺术家来说,俄罗斯人是很有意思的,但对于"集体理性"的胜利来说,他或许是一种"有害的"现象。

1915年12月,高尔基在他主持的杂志《编年史》上刊登了题为《双重心灵》的文章,通篇谈论的都是俄罗斯民族性格问题。"我们俄罗斯人有双重心灵,"他写道,"一颗是游牧的蒙古人的心灵,幻想的、神秘的、懒惰的……而在这颗无力的心灵旁边还跳动着一颗斯拉夫的心灵,它会迸发出美丽耀眼的光芒,但却不能长久燃烧,很快就会熄灭……"东方会毁掉俄罗斯,只有西方才能拯救它!因此"我们要和我们心理中的亚细亚情绪做斗争,我们要治好悲观主义——对于一个年轻的民族来说,悲观主义是可耻的……"[52]

当时战争煽起了狂热的爱国主义情绪,在这种背景下,《双重心灵》像一颗炮弹一样引起了爆炸性反响。《编年史》的编辑部收到了大量的来信,其中有一些是匿名的恐吓。"这些恐吓信还附有用极细的绳子做的绳套,"楚可夫斯基回忆说,"当时在黑色百人团中流行给'失败主义者'高尔基寄绳套,意思是让去他上吊。有的绳套上还涂了很多肥皂"[53]。

列昂纳德·安德列耶夫对这篇文章的评价可能是最好的。他指出,对俄罗斯心灵的全面批判在高尔基口中却有着浓厚的"俄国味儿",与西方式的自我批判毫无共同之处。"西方并不是这样子的,西方的言论与作为也不是这样的路子……批判,但并非自我贬低,并非宗教信徒的自焚,向前走,而不是原地打转——这才是真正的西方方式"[54]。在写给什梅廖夫的信中他也指出:"简直难以理解,这是怎么回事,怎么会这样。他把对俄国人民的贬损、污赖,把那些最粗俗愚蠢的中伤全都当作宝贵的真理……不,提起他我不能不感到愤怒,尽管这是医生严格禁止的。让他见鬼去吧。但还是必须跟他斗争……"[55]

"怎么会这样?"第一个答案是表层的。高尔基一贯喜欢"离经叛道的人",看起来他自己也属于这一类人。两次巨大的灾难——日俄战争和世界大战,期间,大众媒体对激昂的爱国主义的鼓动甚嚣尘上,这使他的心情更加沉重。在这一时期高尔基发表的言论正是作家向社会发出的特殊形式的挑战。

但是还有更加深层的原因。作家对于集体理性必将获胜的信仰隐含着极大的矛盾,因为生活完全是按照另外的法则前行的。对高尔基来说,真正的灾难是世界大战,这是触目惊心的集体无理性的例证,"人"这个神圣的名字被贬损为"掩体里的虱子","炮灰",人群在光天化日之下兽性大发,最后,在事变面前人类的理性表现出完全的软弱无力。

高尔基 1914 年写的一首诗中有这样几行：

我们今后该如何生活？
可怕的事变将带给我们什么？
如今谁能够拯救我的心，
摆脱对于人们的仇恨？

（XVII，175）



和当时大部分俄国作家一样，高尔基对于二月革命感到欢欣鼓舞。但接下来的事——十月革命——却应验了作家最担心的事。在一系列激烈的政论文中表达了自己的观点，这些文章先是在《新生活报》上发表，而后又结集为《不合时宜的思想》（1918）和《革命与文化》（1918）两本书。

与勃洛克不同，高尔基在革命风暴中听到的不是“音乐”，而是千百万人民被唤醒的野性所发出的咆哮，他冲破了一切外在的社会禁忌，来势汹汹，眼看要淹没几个可怜的文化小岛。在他看来，这些小岛能否得救，直接取决于“理性的”城市文明能否抵御住来自乡村的“野蛮”民众的冲击，能否抵御住布尔斯维克对待知识分子的“非理性的”政策。

高尔基本人好像是“国家阵营”（布尔什维克阵营）与真正的“知识分子阵营”之间的中间人，既无法阻止前者，又无法完全融入后者。“他出身底层，但根本不是工人阶级，随后他与技术知识分子的联系远比和工人阶级的联系密切。高尔基无法深入任何一个知识分子集团的核心，这使得他注定备感孤独”[56]。

从 1921 年起，高尔基实际上开始了流亡生活，起初住在德国和捷克斯洛伐克，后来迁居意大利（索伦托和那不勒斯）。在这期间他写作了《短篇小说（1922—1924）》，中篇小说《阿尔达莫诺夫家的事业》（1924—1925），并开始创作总结性的史诗作品——《克里姆·萨姆金的一生》。总体来说，这段时间高尔基的政治热情低落，将精力集中在创作上。

高尔基于 20 年代初开始了在小型作品方面的试验，试图以精炼的文学形式表述深广的内涵。写出了《日记片断：回忆》（1924）。这本书由回忆的片断，写回忆录所剩余的独特素材组成，生动地记录了往昔的俄罗斯生活片断。高尔基开始想给这本书取名为《关于俄罗斯人》，但后来大概认为这个书名太大了，于是决定取一个更为传统和中性的书名，这跟《俄罗斯漫游记》的情形一样。后来高尔基谈到《日记片断》时，讲了一番与他在 1917—1918 年期间对于俄罗斯问题所发表的“斩钉截铁”的意见大相径庭的话：“我不能完全确定，我是否希望这些人（指俄罗斯人——本章撰写者注）变成另一种样子？尽管我完全没有民族主义、爱国主义以及诸如此类的病态观点，但依然对俄罗斯人民另眼相看，觉得他们富于幻想，天分优厚，与众不同。甚至俄国的傻瓜也傻得别具一格，而懒汉多半是有天分

的。我相信，要论奇思妙想，古灵精怪，换句话说，要论思想和感情的多姿多变，俄国人是最适合做艺术家的。"(XVII,230—231)

1928 年高尔基第一次回到苏联，从此开始了他错综复杂的履历中新的、也是最后的阶段，直到今天他的一生对于研究者依然是一个未解之谜。我们所说的高尔基独特的人道主义逻辑使他从早期的哲理小说通过《双重心灵》和《关于俄国农民》(1922)，走向了暮年的毁灭。其中的联系在哪里呢？原来，当年的人道主义者高尔基认为，"富于幻想、天分优厚"的俄罗斯人民必须要有一个能将它从原地撬动起来的杠杆。彼得大帝便是这样的杠杆之一，高尔基对他的评价是很高的。

在关于列宁的特写的第一版中，高尔基就将这位无产阶级的领袖与彼得大帝相提并论了[57]。而晚年更是坚定地将布尔什维克看作对生活的积极态度的最佳体现者。

高尔基成了苏维埃政权的思想家……同时也救过很多人，将他们从监狱和劳改营中营救出来。至此他仍然忠实于自我，是俄国历史上一个矛盾的人物。

高尔基的作家生涯也是如此矛盾重重，他继续将日益强烈的思想性及直白的政论性与复杂的艺术形象性揉在一起，直到生命结束。

注释：

1. 《高尔基全集，文学作品》，二十五卷本，莫斯科，1972，第 15 卷，15 页。以下引用这一版本用罗马数字标明卷数，阿拉伯数字标明页码。

2. 见：巴里卡，《年轻的高尔基的哲学志趣》，高尔基文集（高尔基诞辰百周年纪念版），国立高尔基师范学院学报，第 110 期，语文学科专集，高尔基城，1968。

3. 里沃夫－罗加切夫斯基，《两个真理：论列昂尼德· 安德列耶夫》，圣彼得堡，1914，211 页。

4. 《高尔基致梁赞诺夫的书信以及他在梁赞诺夫文集上所作的附注》（高尔基纪念馆档案材料）约卡尔撰写序言，短评，编辑文本，编写注释，莫斯科，1978，306 页。《论俄罗斯生活、文学和宗教哲学中"上帝"与"人类"的辩证关系》，参见别尔加耶夫，《上帝与人类的存在主义辩证法》，巴黎，1952。

5. 阿库尔斯基，《高尔基与丹扎斯》，《往事：历史丛刊》，第 5 辑，巴黎，1988，360 页。

6. 别雷，《在两个世纪之交》，莫斯科，1989，37 页。

7. 阿达莫维奇，《评论集》，莫斯科，1996，241 页。

8. 普罗托波波夫，《评论文集》，莫斯科，1902，324 页。

9. 参见库普列亚诺夫斯基，《高尔基和〈北方通报〉》，见《高尔基和他的同时代人》，列宁格勒，1968。

10. 《高尔基全集，书信集》，24 卷，莫斯科，1997，第 1 卷，242 页。

11. 同注释 10 所引文本，377 页。

12. 同注释 10 所引文本，340 页。

13. 同注释 10 所引文本，118 页。

14. 同注释 10 所引文本，322 页。

15. 同注释 10 所引文本，334 页。

16. 同注释 10 所引文本,366 页。

17. 缅什科夫,《美妙的犬儒主义》载《马克西姆·高尔基作品评论集》,圣彼得堡,1901,185 页

18. 梅烈日科夫斯基,《卫城:文学批评选集》,莫斯科,1991,159 页

19. 米哈伊洛夫斯基,《文学评论集,论 19—20 世纪初的俄罗斯文学》,列宁格勒,1989,514 页。

20. 有关历史问题参见:巴巴扬,《早期的高尔基》,莫斯科,1973;彼得洛娃,《米哈伊洛夫斯基和〈俄罗斯财富〉杂志的评论》;比亚利克,《为什么真假参半比假更坏》,见《高尔基和他的时代:研究与资料》,莫斯科,1989,79—84,117—120;米哈伊洛夫斯基,《高尔基的创作与世界文学:1892—1916》,莫斯科,1965,36—39 页:凯尔德士,《生命》,见《19 世纪末 20 世纪初俄罗斯报刊与文学进程,1890-1904:社会民主党与泛民主派的出版物》,莫斯科,1981,296—297 页;兹洛宾,《神话还是现实——高尔基的"尼采气质"问题初探》,见《高尔基和当代苏联文学》,高校合编,高尔基城,1983;拉夫金,《"高尔基与尼采"问题探析》,见《第四次特尼亚诺夫学术讲座》,报告集,里加,1988;科洛巴耶娃,《高尔基与尼采》载《文学问题》,1990,第 10 期;巴辛斯基,《人道主义的逻辑》,载《文学问题》,1991,第 2 期;罗森塔尔,《尼采在俄国》,普林斯顿,1986;罗森塔尔,《尼采和苏维埃文化:同盟和敌手》,剑桥,1994;克劳斯,《高尔基、尼采和造神说》,见卢克,《风雨五十载:高尔基和他的时代》,诺丁汉,1987;福曼·贝蒂,《19 世纪 90 年代的尼采与高尔基:早期影响探析》,见《俄罗斯文学中的西方哲学脉络》,批评论文集,洛杉矶,1979,158—160 页;穆奇尼克,《从高尔基到帕斯捷尔纳克:苏维埃俄罗斯的六十位作家》,纽约,1961,72 页,舍尔·巴瑞,《马克西姆·高尔基》,波士顿,1988,35—36 页。

21. 《俄罗斯思想》,1895,第 8 期;《文学评论》,1895,第 42 期,10 月 15 日;《田地》,1895,第 11 期。

22. 波谢,《新型小说家高尔基、谢苗诺夫、雅布龙诺夫斯基:俄罗斯媒体的全面复兴》,《教育》,1896,第 9 期,105 页

23. 《星期周报》,1897,第 12 期。

24. 《星期周报》,1898,第 5 期,189 页。

25. 《高尔基档案》,彼得格勒,编号 р л 8—46—1。

26. 赫尔罗特,《尼采与高尔基(高尔基创作中的尼采倾向因素)》,《俄罗斯财富》,1903,第 5 期。

27. 米哈伊洛夫斯基,《文学评论集,论 19—20 世纪初的俄罗斯文学》,列宁格勒,1989,504 页。

28. 《高尔基档案》,编号 М о Г 2—23—1,11 页。

29. 《高尔基档案》,编号 К Г—П68—17,1 页。

30. 《高尔基文集》,三十卷本,莫斯科,1953,第 25 卷,348 页。

31. 关于高尔基对尼采的论断以及他对这位德国哲学家认识的发展衍变,可参见巴辛斯基,《高尔基的尼采气质问题探析》,见《俄罗斯科学院院报》,1993,《文学与语言专集》,第 4 期。

32. 《高尔基档案》,编号 К Г—Р З н 1—8,3 页。

33. 利利奇,《高尔基创作中的灰色词汇》,见《高尔基的用词和风格》,列宁格勒,1962。

34. 《高尔基全集,书信集》,二十四卷本,莫斯科,1997,第 2 卷,42 页。

35. 《俄罗斯财富》,1903,第 5 期,32 页。

36. 《高尔基文集》,三十卷本,莫斯科,1954,第 28 卷,348 页。

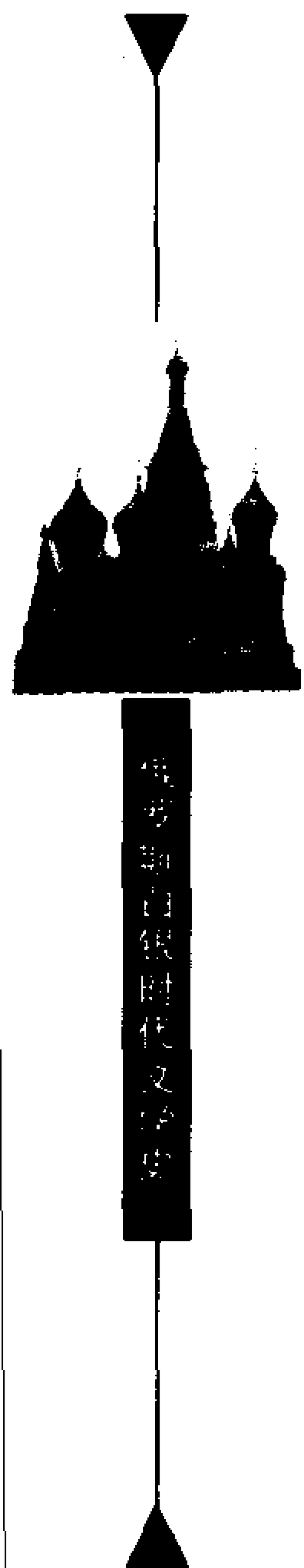
37. 谢维罗夫(拉金),《艺术和批评的客观性》。《科学评论》,1901,第 12 期。

38. 《高尔基全集,书信集》,二十四卷本,莫斯科,1997,第 3 卷,13 页。

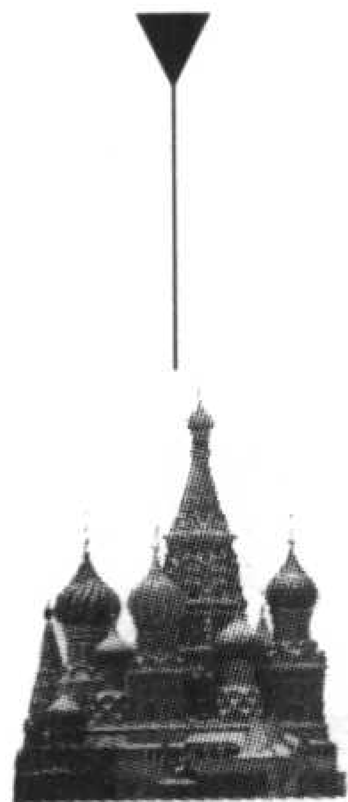
39. 《俄罗斯思想》,1907,4 期

40. 舍尔·巴瑞,《马克西姆·高尔基》,45 页。

41. 《马克西姆·高尔基,继承文学遗产:高尔基和犹太人问题》,耶路撒冷,1986,115、119 页。



42. 《恰达耶夫全集和书信选集》,莫斯科,1991,第 2 卷,212 页。
43. 《柯罗连科文集》,十卷本,莫斯科,1956,第 10 卷,417 页。
44. 高尔基,《俄国文学史》,莫斯科,1939,233 页。
45. 高尔基,《1905—1916 文集》,彼得格勒,1918。
46. 梅列日科夫斯基,《希腊卫城,文学批评论文选》,莫斯科,1991,310 页。
47. 尼诺夫,《高尔基与布宁》,列宁格勒,1984,305 页。
48. 科列茨卡雅,《围绕"奥古洛夫"系列中篇小说的争论》,见《高尔基和他的时代,研究与资料》,第 2 辑,莫斯科,1989,143-159 页
49. 阿达莫维奇,《评论集》,莫斯科,1996,242 页。
50. 《9 月 1 日》报文学周刊,1993,第 1(16)期。
51. 高尔基,《俄国文学史》,259 页。
52. 《年鉴》,1915,第 1 期,132 页。
53. 楚科夫斯基,《同代人》,莫斯科,1967,148 页。
54. 《现代世界》,1916,第 1 期,112 页。
55. 俄罗斯文学研究所手稿部,全宗号 9,卷宗号 2,存储单位号码 32。
56. 埃尔德,《马克西姆·高尔基和知识分子》,莫斯科,1923,3 页。
57. 《俄罗斯现代人》,1924,第 1 期,244 页。





伊万·布宁

第十章

伊万·布宁

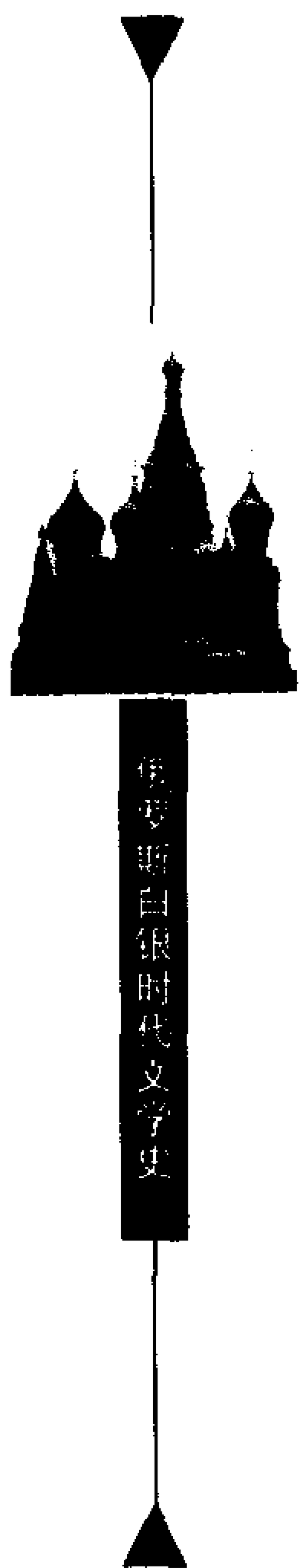
◎布罗伊特曼、马戈梅多娃 著　路雪莹 译

伊万·阿列克谢耶维奇·布宁(1870—1953)的作家生涯似乎罕见的顺利:他的处女作发表得很早而且很容易,他很快便成了名,过上了稳定的生活。评论界对他多数持肯定的态度,契诃夫、托尔斯泰、柯罗连科也都对他赞誉有加。他曾两次获得俄国科学院颁发的普希金奖,而后又被选为科学院的名誉院士。以他不妥协的反布尔什维克立场,他本来无疑会死在斯大林的集中营,但是命运却庇护了他:1920 年他得以离开俄国。另外,即使在流亡阶段,他的创作也硕果累累,这也是很罕见了。这一时期他获得了真正的世界性声誉。1933 年,布宁成为第一位获得诺贝尔奖的俄国文学家,因为他"具有真正的贵族式的天才,并在文学作品中再现了典型的俄罗斯性格"[1]。

尽管如此,如果更加仔细地研究他的文学创作道路,就会感觉到其中有一种内在的悲剧性,这源于布宁与同时代作家以及读者的相互关系,以及近年来他与俄国文学史的撰写者(不管是俄国的还是西方的)的相互关系。

在革命前的俄国,布宁在文坛上的知名度从来无法与大名鼎鼎的高尔基、库普林、安德列耶夫相比,甚至索洛古勃都比他的名气大得多。布宁倾向于将他与读者(包括评论界)不和谐的关系归咎于自己不属于任何一个文学阵营。尽管布宁不得不在各种文学刊物上

发表作品:其中既有民粹派的刊物,也有象征主义的刊物,尽管他曾与知识出版社、莫斯科作家出版社等一系列民主主义立场的杂志和出版社合作,他与各种文学阵营的联系却不过是表面的,他的内心一直保持着艺术品格的独立,不与任何一个文学流派相雷同。布宁曾经抱怨批评家们不理解他,责备他们总是想急急忙忙地将他"安置在某个架子上",一劳永逸地为他的才能"确定一个尺码","于是我就成了一个最宁静的作家('吟诵秋天、忧愁和贵族庄园的作家'),一个最定型和与世无争的人。其实我根本不是什么宁静的人,而且完全没有一定之规,恰恰相反,忧愁与欢乐、各种个人的情感、对生活的殷切想望都热烈地交汇在我的心中。总之,我的生活要比我当时发表的为数不多的作品中所表现出来的东西要复杂一百倍、激烈一百倍。过了一阵,我的某些评论者又把我原来的绰号抛在一边,正像我说过的,转向了完全相反的立场——先是把我称为'颓废派',然后又称我为'帕尔纳索斯派'和'冷漠的大师',尽管与此同时其他人仍然坚称我是'秋天的诗人',说我'具有优雅的才能,语言优美,饱含对自然和人的爱……作品中有若干屠格涅夫和契诃夫的风味'(其实我的作品中从来没有一点契诃夫的影子)。当时的文学界就是这样众说纷纭,沸沸扬扬的。"[2]



其实,布宁用讽刺的语气提到的每种评价(例外的大概只有那种"颓废主义"的责难)都完全适合于他的文学遗产中的某一部分,但都没能完整地描述他作为一个作家的全貌。也许,尽管布宁曾不止一次地对现代派作家进行批评,他客观上却具有一些文学评论和文学研究中所提到的双重美学特征[3]。在布宁 1890—1900 年的创作中,已经有了这种美学观的体现,成为 1910 年以后的"新现实主义"作家艺术探索的先声。

直到现在,布宁的作品还没有能全部收入文集中。许多早年的小说、札记、文章、诗歌等因为没有被他自己编入文集而湮没了。第二次世界大战前,布宁的作品几乎没有在他的祖国出版过,而 50 年代,他的选集开始重新印行,但是不少文本遭到了删节(特别是回忆录和政论部分)。直到近些年,这些问题才逐步得到了克服[4]。现在研究布宁的专著不仅需要调整研究的重心,而且需要改变对其作品艺术方面的态度[5]。对布宁生平的研究及各种文献的钩沉则严谨得多也有趣得多[6],一些研究布宁创作各个具体方面的文章也是如此[7]。根据马里采夫(他的书是布宁研究最好的专著之一)的说法,现在布宁研究在西方也有了一定的改善。他说:"1933 年布宁获得诺贝尔奖之后,西方曾掀起过短暂的布宁热,但很快西方就把他遗忘了。直到不久前,国外的评论界才开始真正地认识布宁。"[8]

布宁的文学遗产仍然有待于人们进行认真的文学和历史分析,通过对文本的研究做出准确的诠释。

* * *

伊万·亚历山大洛维奇·布宁 1870 年 10 月 10 日(俄历 22 日)生于沃罗涅日,他的家

庭属于古老的贵族家族。有人指出[9],布宁在差不多所有自传性文章的开头都要引述《贵族族徽图集》中的文字(Ⅸ,253页)。他每次都要提到茹科夫斯基(阿·伊·布宁的私生子)和女诗人布宁娜属于这个家族,以及布宁家族与基列耶夫斯基家族、格罗特家族、沃耶伊科夫家族、布尔加科夫家族的姻亲关系。但是到布宁出生的时候,曾经富有的家庭已经濒于破产了。布宁的父母暮年时将财产典当到山穷水尽的地步，不得不分别寄居在子女的家里。难怪革命以前对于读者来说,布宁的名字总是与贵族之家,广义地说,与传统文化走向没落的主题联系在一起(《爱情学》、《金窖》、《安东诺夫卡苹果》、《苏霍多尔》以及系列小说《飞鸟的影子》等等)。布宁三岁的时候,他的家庭不得不从沃罗涅日迁到叶里茨县祖辈的庄园布德尔卡村,作家"浸着伤感而独特的诗意"的童年就是在这里度过的(Ⅸ,254)。

布宁早年最重要的记忆是母亲、仆人和过路人讲的那些故事。"由于地理和历史条件的缘故,他们的语言中融会了差不多来自罗斯每个角落的方言和土语,我对语言最初的感知都来自于此"。(Ⅸ,256)。同样深刻的记忆还有由于妹妹的夭折所带来的永远无法平复的伤痛,与大自然的接触,与农民家孩子的交往,特别是第一位家庭教师罗马什科夫对他的启蒙——这为未来的作家展示了广阔的文化天地。布宁只在学校上过三年学,此后便在哥哥尤里的指导下自学学校课程。尤里是由于参加民意党的活动被遣送回父亲庄园的。布宁一直希望能通过中学的自学考试,但终究未能如愿。

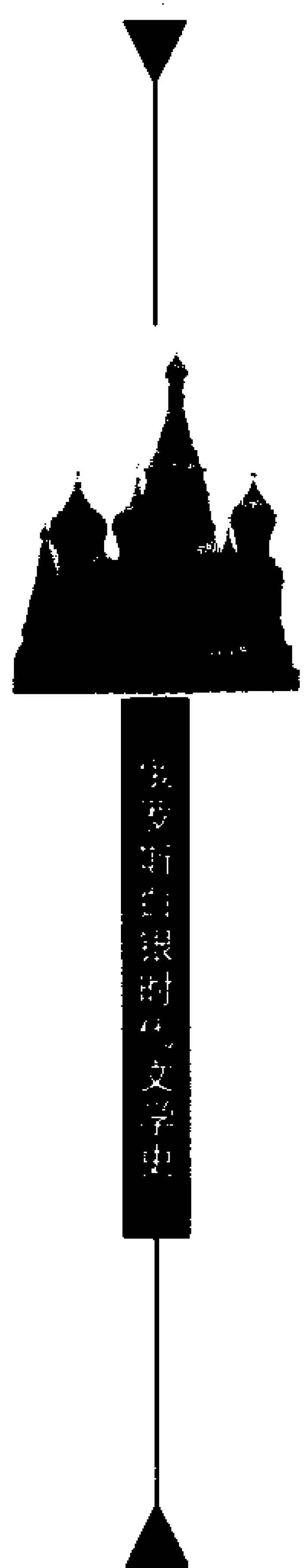
布宁在庄园里开始正式写作诗歌和小说,系统地阅读俄国诗人,主要是普希金与杰尔查文时代诗人们的作品。他很早便不知不觉地进入到职业写作的领域。1887年2月22日,在彼得堡的《祖国周报》上刊登了一首题为《悼念纳德松》的诗,在随后的一年中,《祖国周报》上陆续发表了他的11首诗,以及小说《涅菲奥特卡》和《两个漫游者》。1888年,他的诗歌开始刊登在 П.А.盖杰布罗夫的杂志《星期丛刊》上。1889年,《奥廖尔信报》的女出版商 Н.А.谢苗诺娃(她是长篇小说《阿尔谢尼耶夫的生活》中阿维洛娃的原型)发现有一位同乡经常在首都的报刊上发表诗歌,便邀请他到自己的编辑部工作。从此以后,直到去世,他一直几乎全靠写作为生。

在奥廖尔,布宁生平第一次真正堕入情网并饱受爱情的折磨。瓦尔瓦拉·弗拉基米罗夫娜·帕先科是叶里茨一位医生的女儿,当时与布宁一起做报社校对工作(她就是短篇小说《丽卡》的主人公及《阿尔谢尼耶夫的生活》中丽卡的原型)。布宁与帕先科共同生活期间,两人总是发生争执,不断分居,1894年彻底分手。布宁于随后的1895年辞掉工作,来到彼得堡,后来又到了莫斯科。

从此以后他便进入了首都的文学界,并迈入文坛的中心。此前他已经有了一定的知名度,因为米哈伊洛夫斯基和热姆丘日尼科夫对他的作品表示了一定的肯定。现在他更是结识格里戈罗维奇、契诃夫(此前,他曾于1891年给契诃夫写过祝贺信,并得到了亲切的回复)、埃尔杰利、巴尔蒙特、勃留索夫、索洛古勃、库普林等人。他经常参加文学聚会,成为捷

列绍夫的"星期三文学社"的积极参加者，与高尔基和列昂尼德·安德列耶夫建立了密切的关系。他的书连续不断地出版。1896 年布宁开始从事翻译，他所译的朗费罗的长诗《海华沙之歌》由《奥廖尔信报》作为号外刊登出来。1897 年出版了《在世界的尽头及其他小说》（圣彼得堡）、1898 年则出版了诗集《在开阔的天空下》（莫斯科）。

布宁一如既往地过着动荡不居的生活，但照他自己的说法，这种漂泊也有一定的规律，并没有妨碍他不间断地写作："冬天住在两个首都或乡下，有时出国旅行，春天到俄国南方去，夏天多半住在乡下"（Ⅸ，263）。布宁第一次出国旅行是在 1900 年，此后又曾多次旅行，到过近东、北非、地中海沿岸、东南亚等地。尽管布宁游历了差不多半个地球，但正如上面提到的，他却"从没有一个自己的家（总是住在饭店、出租房，在别人家做客或寄宿，所有的住处都是临时的，是别人提供的栖身之所）"[10]。



1898 年，布宁在敖德萨开始与"俄罗斯南方艺术家协会"密切交往，特别是协会中的尼鲁斯后来还成了他最好的朋友之一。布宁还在这里爱上了《南方评论》这份报纸出版商的女儿安娜·尼古拉耶夫娜·扎克尼，并与她闪电般地结婚又离异。1906 年底，布宁终于遇到了注定成为他一生忠诚伴侣和知音的维拉·尼古拉耶夫娜·穆罗姆采娃。

*　　*　　*

布宁在 19 世纪 90 年代初登文坛的同时，也首次表现出在思想和精神方面的倾向。这指的是他与民粹主义和托尔斯泰主义的联系——它们是当时最强大的思潮，是某种意义上的"思想革命"[11]。

布宁与民粹主义的联系是完全不由自主的，不折不扣地来自家庭的影响：他的哥哥尤里·阿列克谢耶维奇·布宁，著名的记者和社会活动家，当时就是大学生民粹派革命小组的成员。布宁最早的作品在很大程度上体现了民粹主义传统的文学观和思想观念。写于 1886—1890 年的早期诗歌（《在纳德松墓前》、《风暴》、《在黑暗的夜里》、《诗人》、《乡下的穷人》、《不要对我威胁恐吓……》）充满了忧国忧民的情绪，发展了纳德松抒情诗的主题和基调，也充斥着纳德松式的词句："痛苦煎熬的"诗人，"饥寒交迫的"穷人，指责那种"没有斗争，没有劳作"的颓废生活。

在奥廖尔，而后在哈尔科夫和波尔塔瓦，年轻的布宁与一些当时正受到监视的著名民粹派过从甚密，包括佩舍霍诺夫、别洛孔斯基等等。在布宁早期的小说中也不难发现晚期"民粹派小说"的主题：农奴制改革后的农村、饥饿、农民家庭中宗法关系的瓦解（《费奥多夫娜》——初名《捷敏捷夫娜》，《丹卡》——初名《乡村草图》，《在异乡》，《天边》）。布宁在一篇自述文章中曾回忆年轻时阅读尼古拉·乌斯宾斯基和戈列勃·乌斯宾斯基、兹拉托夫拉茨基、扎索基姆斯基、瑙莫夫、涅菲奥多夫、奥姆列夫斯基、列维托夫的往事。值得注意的是他这段话中有一个口误："列维托夫和两位乌斯宾斯基很有才华，他们的作品即使现在也

值得重读。其他的那些'民粹派作家'没有文学天赋,他们被遗忘是合乎情理的。"(Ⅸ,273)。

很难想像在民粹派的评论中会出现这一类的名词("有才华"和"没有天赋")。这里透露出布宁之所以相当决绝而迅速地脱离民粹派阵营的根本原因之一。在《阿尔谢尼耶夫的生活》中,布宁借主人公之口对这个阵营进行了相当尖锐的批评(Ⅵ,168—171)。

但即使还没有摆脱民粹主义影响的时候,这种思想对于布宁来说也从不是唯一的和无所不包的。与"纳德松诗风"完全相反的费特诗歌同时影响着布宁这一时期的抒情诗,这种影响的程度同样强烈,如果不是更强烈的话。可以举出布宁早期的一些诗歌为证,它们很像是费特诗歌主题独具一格的变体(请对比布宁的《一钩弯月躲在云彩后面……》与费特的《五月夜》,布宁的《池塘》与费特的《燕子》等等)。布宁青年时代特别倾向于用情景交融的形式来展开诗歌的主题,这也证明了费特的影响。

在19世纪80年代以及其后的几十年,"纳德松的诗风"与"费特的诗风"一直被看作截然相反的——在当代的俄国诗歌发展史研究中也是这样看待这个问题的[12],而在布宁的诗中,它们却以勃洛克特别喜欢的"和而不同"的模式同时并存,相辅相成。

在接近民粹派小组的同时,布宁还迷恋于托尔斯泰与托尔斯泰主义。在波尔塔瓦的时候,布宁曾拜访一些托尔斯泰思想的信徒,甚至开始学习箍桶的手艺。但是这些托尔斯泰主义者却很快使他彻底失望了。后来,在《托尔斯泰的解放》(1937)一书中,布宁回忆道:"当时我住在波尔塔瓦,不知为何,那里有不少托尔斯泰主义者。我很快和他们熟悉起来。于是我明白了大多数托尔斯泰信徒究竟是些什么样的人——这是些非常令人厌烦的人。"(Ⅸ,51—52)。布宁对于切尔特科夫和记者捷涅罗莫的讽刺描写与上面提到的,对民粹派小组的评价同样刻薄。在布宁看来,这些托尔斯泰主义者内在的虚假做作是一望可知,而且完全无法容忍的(请比较对其中一个人的评价:"他过去是一个少年侍从,现在也用农夫般的劳动折磨自己,并且欺骗自己和别人说,这使他感到很幸福"——第9卷,54页)。不过,在1893年底,布宁正是和一个托尔斯泰主义者沃尔肯施泰因一起从波尔塔瓦出发去莫斯科拜访托尔斯泰的。这次会见的时间是在1894年初。据布宁回忆,是托尔斯泰自己"劝止"了他的追求平民化的行为。布宁回到波尔塔瓦以后,抛弃了"箍桶"的营生,但是他决定帮助《媒介》出版社,为它在波尔塔瓦开了一个分社,出售它的小册子。他经常到各个市场去散发《媒介》出版社的小册子,最后终于被拘捕受审,判了三个月监禁,但并没有坐牢,因为尼古拉二世刚刚登基,颁布了"大赦令"。

小说《在别墅》(最开始的时候叫做《别墅一日》,1895)已经显示出托尔斯泰主义的消退。这篇小说的中心人物之一卡敏斯基就是一个托尔斯泰主义者。小说所表现的托尔斯泰主义最大的问题在于——它总是试图去掌握某种现成的绝对真理(例如卡敏斯基的语言中就充斥着引自《圣经》、引自巴斯噶、托尔斯泰等人的言辞)。布宁对于这一类的观点很不

以为然，他对于思想领域的问题采取非教条主义的态度，对于现成的真理持怀疑态度，在这方面，他更接近于契诃夫，而不是托尔斯泰。

尽管布宁摒弃了托尔斯泰说教中对于生活的那种偏于狭隘的纯理性主义观念，他却学会了托尔斯泰在艺术世界中表现哲学的手法。正如托尔斯泰一样，布宁的差不多所有主人公——从最早的短篇小说《丹卡》、《在村子里》、《故乡的消息》开始——全都经历过死亡的考验，全都触及过人生无法破解的秘密。在早期的小说中，可以感受到晚期托尔斯泰的一个至关重要的生活理念的影响——那就是生活就是"完成对于上帝的责任"，甚至为无形的主所"役使"。只要看看《梅里顿》（开始时题为《隐修室》）或《松树》就足以证明这一点。在《梅里顿》中，小说的主人公，同时也是叙述者，一开始就强调这位老人总是"谦卑地"顺从生活的一切法则，不管是上帝的法则还是人的法则，从"那种当年尼古拉的仆人特有的姿势"到"随时准备倒在圣像下"的态度（Ⅱ，205）。《松树》的主人公米特罗方甚至直接称自己为"仆人"："我活了这么大岁数，还是没活够……人家说，你们住在树林子里，整天跟树桩子祈祷，可你去问树桩子该怎么生活，它可不知道。看起来，就该像个仆人那样生活：叫你干啥就干啥，这就行了。"（Ⅱ，214）

在《松树》中，叙述者对米特罗方的回忆被打断了，代之以对他在大地上过的最后一天的描写。他已经死了，躺在一间农舍的桌子上，随后在乡村墓地下葬。小说对"自然"背景的描写也分为两部分：对过去的回忆伴随着对冬天暴风雪的描写，在暴风雪之夜，"仿佛有个旅人在我们这儿的密林中团团打转，认为此生再也不可能走出这座松林了。"（Ⅱ，210）座落在"被铺天盖地的暴风雪染成白色的、涛声汹涌的松林边"、透出灯光的舒适的房子，"犹如插上冰雪翅膀的幽灵掠过森林上空"的狂风，"凌驾于周遭一切之上，用忧郁、森严、低沉的八度音来回答狂风，使得林间通道变成恐怖世界"的松树——类似的画面也许是第一次出现在布宁的小说中，它引入了日后布宁常常在小说中表现的关于荒蛮狂暴的自然力量的主题：在那道将人类的生活，或者从更广阔的意义上说——人类的存在从自然中分离出来的墙的周围，是无底的深渊（可以参看在《从旧金山来的先生》以及《兄弟》中描写的跨越深渊的远洋轮船）。在小说《梅里顿》中，"光明的深渊"——地下的天空的形象也起到了类似的作用，尽管它不像在《松树》或布宁晚期的小说中一样，带有威胁、危险与灾祸的意味。与此相反的是，米特罗方的葬礼是在风暴过后的背景下进行的。在小说中，这种自然的死亡（米特罗方患病以后拒绝了医生的帮助，他说"一根稻草也救不了命！"）不是悲剧性的结局——布宁甚至没有描写他亲人的悲痛，以及墓前哭诉的场面，而是一个接近宇宙的奥秘，接近什么也无法破坏的自然和谐的过程。在布宁的笔下，整个大自然都参加了米特罗方的安魂礼："一棵棵松树犹如一面面神幡，纹丝不动地耸立在深邃的天空底下"，天气"晴朗而明丽"，"一抹好像锦缎一般淡红色的斜晖映在死者的额头上"，一颗"似乎是上帝宝座底下的星星"在提示着人们，"上帝正不露形迹地主宰着这积雪笼罩的森林世界"（Ⅱ，

215—218)。

布宁那如雕塑和绘画般优美生动的叙事风格也与托尔斯泰颇为相近。不管是风景描写还是人物肖像描写都极其精确与形象,表现出特有的敏锐观察力。楚可夫斯基曾评论布宁早期的风格说:"他那在草原和乡村练就的眼睛非常敏锐和犀利,在他的面前我们所有人就好像盲人一样。在他之前,我们哪里知道月光下的白马是青色的,它们的眼睛是紫色的,烟是雪青色的,黑色的土地是蓝幽幽的,而收割以后的田地是柠檬色的?在我们只能看到蓝色或红色的地方,他却能看出几十种不同的色调和中间色。"[13]托尔斯泰本人也以对事物细节的敏锐观察著称。据高尔基回忆,有一个秋天,托尔斯泰散步的时候忽然想起了布宁《看不见飞鸟……》中的几句诗,他说:"我不久以前读过这么几句诗:

蘑菇消失,但沟壑里面

潮湿的蘑菇味儿还很浓……

写得很好,很确切!"[14]

尽管布宁摒弃了作为道德体系的托尔斯泰主义,他却终生都对作为艺术家的托尔斯泰怀着深深的崇敬。许多回忆文章、布宁自己的许多功能言论以及在其小说中与托尔斯泰无数的独特对话都证明了这一点。

*　*　*

20世纪初,布宁曾经与象征主义有过很短的接触,但其结果却是表面上以激烈的方式与这一流派决裂了。也可以对于布宁这个时期的文学观点做出另外的解释:在一段时间内,他或是在知识出版社与天蝎出版社之间进行选择,或是以为完全有可能将这两个流派融合起来。要研究布宁进入象征主义圈子为期不长的历史,就要从他与勃留索夫的相识[15],以及他们一起于1895年参与П.佩尔佐夫与В.佩尔佐夫所编的《青年诗歌》(圣彼得堡)的事说起。当1899年第一个象征主义出版社《天蝎》成立的时候,勃留索夫与波利亚科夫邀请加盟的第一批作家中就有布宁。布宁不仅在1900年将诗集《落叶集》交给天蝎出版社出版,而且还主动试图动员高尔基和契诃夫加入《北方之花》丛刊。布宁对于《落叶集》出版的第一反应("《落叶集》印得很好")以及他将"天蝎"作家当作"难得的志同道合的伙伴"[16]的言论本身就很说明问题。但是在他们的关系中很快就出现了"误会":布宁在《北方之花》第一辑中发表了小说《深夜》,却没有参加第二辑的出版。勃留索夫想向他证明,是他自己拒绝给文丛提供作品的。布宁想在天蝎出版社出版《海华沙之歌》的第二版,以及文集《在世界的尽头》,还有新的诗集和小说集,但是这些书一本也没能在"天蝎座"出版。到1902年,布宁不仅把自己的新作交给了高尔基,而且还把《落叶集》的版权从"天蝎"买回来,转

给了知识出版社。科特莱列夫出版的勃留索夫1900年12月的日记证明，布宁的这种我行我素的行为使得这位象征主义的导师很愤怒（“尽管他用玩笑来掩饰，但他对于“天蝎”行为真是厚颜无耻”[17]。）但是，在1901年10月2日与布宁的谈话中，勃留索夫对其新作的抨击才是更为激烈的。他在日记中写道：“我对他很不客气，我说，他所写的一切都是无用的，最主要的是，都很乏味。”[18]在评论布宁的《新诗集》（莫斯科，1902年）的文章中，勃留索夫轻蔑地评价布宁的作品是“昨天的文学”，甚至说他“仿效帕尔纳索斯派和最早的颓废派诗歌的主题”[19]。此后布宁与象征主义者个人关系决裂就显得注定不可避免了。

布宁在《自述》（1915）以及后来几乎所有谈自己生平的文字中都谈到，他之所以和“天蝎”决裂，是因为“一点也不愿意和我这些新伙伴一起扮演寻找金羊毛的勇士、魔鬼、术士，卖弄词句，胡言乱语”（Ⅸ，264）。在布宁晚年的自述中，总是少不了描写他当年所处的文学环境，这成为其中一个不可或缺的部分，就像前面提到的《贵族族徽图集》中的那段文字一样。在这些文字中，象征主义者总是受到最尖刻的讽刺。从1902年起，直到生命结束，布宁对于象征主义始终非常轻蔑。1913年，在《俄罗斯新闻》报纪念日的讲话中，布宁指责象征主义文化水准低下，使俄国文学陷入“贫乏和呆滞”，虚假，糟蹋俄语等等：“我们经历过颓废主义、象征主义、自然主义、诲淫作品、反抗上帝的文学、造神的文学、某种神秘的无政府主义、狄奥尼索斯、阿波罗、‘飞向永恒’、施暴狂、接受这个世界和不接受这个世界、亚当派、阿克梅派……这简直是女妖五朔节一样的狂欢！”（Ⅸ，529）

如果对这些事加以仔细研究，难道还能说布宁在1900年前后仅仅是与象征主义者发生了一些纯粹的误会，然后便顺理成章地建立了独立的文学风格吗？表面看来事情正是这样的，但实际情况则要复杂得多。

布宁依然时而在象征主义的刊物上发表作品，尽管不是“天蝎”，而是《金羊毛》、《转折》、《火炬》等。在象征主义的期刊上对于布宁文集的评论也相当正面。例如，勃洛克就曾在《关于抒情诗》一文中写道：“布宁的诗歌与世界观完整而朴实，这极有价值，在一定意义上是独一无二的，使我们从《落叶集》中的第一首诗开始就不得不承认他有权利在现代的俄国诗坛上占据重要的一席之地。”[20]甚至勃留索夫，当他在稍后的1906年将布宁与巴尔蒙特作比较的时候，也承认布宁优于巴尔蒙特：“布宁很冷，几乎没有激情，但是比起造作的激情，这冷峻难道不是更好些吗？”[21]

但是，问题并不仅仅在于外部的文学冲突与评价的不同。布宁对于象征主义激烈而不公允的评价与他对陀思妥耶夫斯基一贯的刻薄而激烈的抨击如出一辙。洛特曼在《布宁的两篇口头小说（关于布宁与陀思妥耶夫斯基的问题）》一文中，对于布宁之所以对陀思妥耶夫斯基采取这种虚张声势的排斥态度，做过细致而合理的分析。洛特曼指出：“布宁在评论，特别是口头的评论中很少直截了当地表达自己的感情——在这里，他的姿态、他所扮演的角色、他与自己的创作及其在文坛上地位的内在关系显得极为重要。在他做出评论

时，与俄国文学大师们的暗中竞争是一个非常重要的因素。"[22]洛特曼指出，布宁对于他深深尊崇的托尔斯泰和契诃夫也发动过好斗而有失公允的攻击，而应当说明的是，陀思妥耶夫斯基之所以也在受到抨击之列，是有其特殊的原因的。"不管是托尔斯泰，还是契诃夫，他们毕竟没有'妨碍'布宁，而陀思妥耶夫斯基却'妨碍'了他。布宁认为那些非理性的、悲剧性的爱恨情仇是他'自己'的题材，况且陀思妥耶夫斯基那种异己的写作风格也使他感到愤怒。对于他来说，陀思妥耶夫斯基就像一栋外人建在他的领地上的房子。"[23]在布宁与象征主义者的关系中似乎也能够感觉到这种隐秘的文学竞争情结的存在。

霍达谢维奇写过一篇篇幅不长，但一针见血的文章《关于布宁的诗》，指出"在 1896—1900 年的青春女神节结束以后"，布宁的诗就"变成了对于象征主义持续不断的顽强抗争"[24]。这种抗争的特点就是用与象征主义截然对立的风格手法来表现象征主义的题材。

在 1900 年以后的几年，布宁的抒情诗明显地倾向于历史的和异域的题材，在古老的文化中"漫游"，在神话的世界徜徉——换句话说，就是采用俄国象征主义中的"帕尔纳索斯派"的传统题材（所以当别人指出布宁采用的是"帕尔纳索斯派"的手法时，他才会很恼火）[25]，例如《墓志铭》、《启示录片断》、《墓前题诗》、《激战之后》、《凌晨冥色中飞过奥丁的幽灵……》、《阿里－卡德尔之夜》、《鲸鱼座》、《茶杯上的题诗》、《巴里德尔》、《萨姆松》、《大洪水》、《泰姆德瑞德》等等。在这些以及诸如此类的诗中，布宁的风格与象征主义的"帕尔纳索斯派"诗歌少有分别：同样庄严的风格，同样匀整而精确的形式（甚至经常使用十四行诗的形式），同样都是通过爱与美思考往昔与现时的联系：

我知道棺木中多么静寂，
我知道幽暗中多么悲痛，
我愿从深深的心底祝福，
祝福美的词句永不凋零。

（《墓志铭》）

如果说布宁对于古代历史事件的描写有什么特别之处，那就是在他的诗歌一边采用庄严的风格，一边又表现出对具体而普通的自然或生活细节的明察秋毫：

标枪一插，甩掉头盔倒下。
山岗坚硬，环甲刺痛胸膛。
正午的太阳烧灼着脊背……
秋风来自南方干燥发烫。

（《激战之后》）

但是，霍达谢维奇说得一点不错，只有抒情诗中的风景描写才是真正将布宁与象征主义截然区分开来的“试金石”[26]。象征主义者将大自然看作是另一个真正现实的表象（如《美妇人诗草》及《蔚蓝中的金黄》等诗中著名的“霞光”）或自我心境的投射（如巴尔蒙特的《无言》），而布宁在描写风景的时候，却“怀着一种虔敬的心境，他悄然退场，竭力使他奉若神明的大自然以最客观的状态呈现出来。他惟恐无意中做了‘改造’自然的事”[27]。当他写诗的时候，这种态度几乎使得抒情主人公——一般来说就是诗中的“我”——完全消失了，或是代之以没有所指的第三人称述说，或是引入一个“角色化”的，与作者相去甚远的人物。最早和最鲜明的例证就是著名的《落叶集》。一提到这本诗集，一般总会提到它以浓墨重彩的形容手法来描写从九月到第一场雪之间森林的变化（“森林就像一座色彩斑斓的楼台，淡紫、金黄、殷红，组成一面喜气洋洋的花墙，环护着阳光明媚的林间空地”）。有意思的是，象征主义诗歌也很偏好使用能够表示性质意义的形容词，不过对于象征主义来说，通常一一列举事物的特征是为了将所描写的世界变形或异化，而在布宁的诗中，所有关于性质的判断都是客观而具体的。但值得注意的是，在《落叶集》中秋天不仅是描写对象，还是诗歌中的拟人化形象，正是通过她的感知，呈现出了一幅幅自然季节更替的画面。



布宁诗歌中绝少直接抒发内心的激情，激情总是寄托在人物身上，蕴含在表面客观而冷静的描写中。霍达谢维奇的分析很是精到："布宁的感情是含蓄的，总是通过一些不经意的笔触、一些暗示、最经常的是通过抒情诗的结尾点出来。但有的时候却连结尾都没有。"[28]布宁只在为数不多的诗歌中为抒情主人公保留了应有的位置（如《孤独》、《老仆》、《河水流向远方，林中雾霭缭绕……》），布宁后来向“诗体短篇小说”的转型在这些诗中已露端倪，（在1910年代，后象征主义的诗人也进行了这种转变）。给今天的读者留下了较深刻的印象的正是这部分诗歌，看来这不是偶然的。

叙述者的主观抒情在布宁的诗歌中被弱化了，同时却在他的小说中占据了最突出的位置。早在1895—1910年期间，布宁的小说就显示出，他总是尽力削弱平缓的情节性叙事，而寻求另外的途径将故事凝聚起来，并开拓展示内涵的空间。首先应当提到几篇列文曾详细分析过的无情节小说，这几篇小说都采用第一人称叙述，给人的第一印象是一幅现实主义的画面，而到结尾的时候，则展现出其深层的寓意（如《山隘》、《雾》、《在城市上空》）[29]。

在一些小说中，事件是通过主导的抒情旋律粘合在一起的，抒情的原则在这样的作品中更为充分。例如，《安东诺夫卡苹果》（1900）描写的是在晴和的日子里乡村的丰收场景、叙事主人公姑妈的老旧庄园、“小地主”的庄园，而将这些描写串联起来的是两个不断复现的主题：对往事的回忆，对安东诺夫卡苹果香气的记忆。在小说《墓志铭》（1901年，初名《矿石》）中，死去的姑娘的故事伴随着两个相交叉的主题的变奏：一个是“树干洁白，枝繁叶茂，却哭泣着的白桦”，另一个是“腐朽灰暗的有顶十字架——十字架上面有一个用薄板

做的小盖子，保护着苏兹达里圣母像免受风雨侵蚀（Ⅱ，194）。小说中没有对人的命运的交待，代之以两个具有象征意义的主题变奏。

最后，布宁20世纪初期的小说抒情性叙事的第三个类型是对大自然与人的世界的平行描写，对于这一点，在前面谈到《梅里顿》和《松树》的时候已经谈及。同样，在《秋天》（1900）中，两个主人公第一次热烈的幽会，他们乘马车穿过夜色中的城市到海岸的行程，先是伴随着对一阵紧似一阵的南风，而后又伴随着大海的轰鸣。在这篇小说中，正是这种所谓的风景描写，取代了对处于不可抑制的强烈激情中的主人公内心状态的心理分析（只有在小说的开头和结尾才对此有所提及）。一路陪伴主人公的南风“轻柔地、不断地”吹拂到主人公的脸上，然后是“急急忙忙地骚动和奔跑”，在主人公身边“不安地盘旋”，最后终于被大海“平稳而壮阔”的絮语所代替，随后又描写道，大海的咆哮“令人心惊”，“有节奏地发出胜利的欢呼，仿佛意识到自己的力量越来越强大”（Ⅱ，250—253）。

纵观布宁在这一时期的艺术、伦理、思想探索，可以发现，他曾涉猎过所有在俄国有过重要影响的哲学和伦理思想（大概只有马克思主义和尼采哲学除外）和文学流派。他不曾皈依任何一种现成的思想体系，但同时又从形形色色的伦理思想和世界观中抽取与自己最相投的正面因素加以消化，并融会在自己的艺术世界中。布宁艺术创作体系的建立就意味着打破不同文学流派的美学原则之间的界限，而在文学发展的上一个阶段，这些流派却被视为截然对立的。

* * *

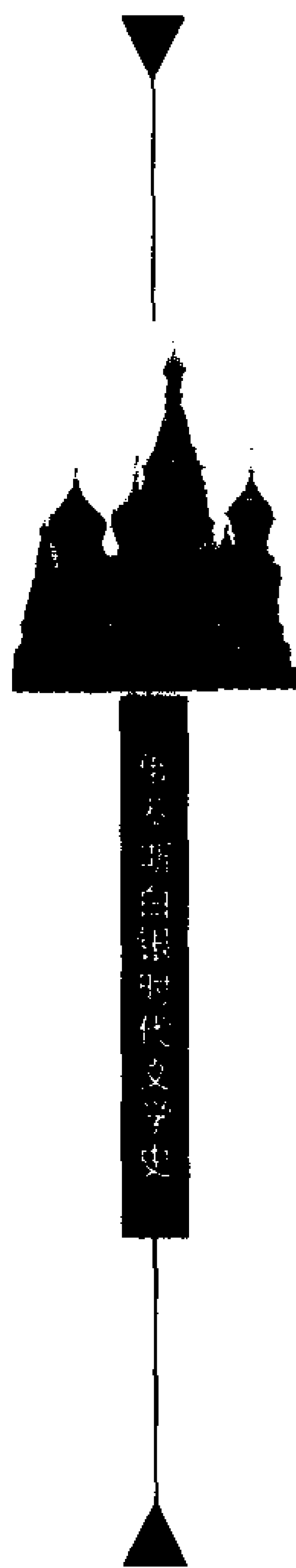
在革命的最初几年，布宁几乎没有在创作中对当时的大事做出直接的反映。与他在知识出版社的同仁们不同，他既没有写过政治诗（如果不算诸如《游隼》、《乔尔丹诺·布鲁诺》之类的诗），也没有写过轰动一时的特写和报导。这完全不是因为缺少生活素材——从1905年到1907年，布宁在莫斯科和彼得堡、在克里米亚和敖德萨、在乡村曾目睹了一次次的革命浪潮。然而在革命发生转折的1907年，他却开始了赴西欧和东方各国的远途旅行（包括埃及、叙利亚、巴勒斯坦、意大利、德国、法国、锡兰等国），只是过了一段时间，他才结合更广泛的文化哲学问题对当时俄罗斯发生的事件进行思考，并着重谈到人类文化不可避免的毁灭。

1910至1920年期间，布宁的文学生涯进入新的阶段，他作为艺术家的地位得到了确立。正是在这一时期，他的创作获得了广泛的共鸣，他的名字也进入了俄国第一流作家之列。

从1890年到1910年期间，布宁积聚了巨大的创造力，这种创造力在1910年以后集中释放了出来。也正是在这一时期，通过一些篇幅不长的抒情诗和小说，集中从前创作精华而形成的布宁作品的完整性轮廓更清晰地呈现了出来。这些特色不仅体现在《飞鸟的影

子》(1907—1911)、《乡村》(1908—1910)、《苏霍多尔》(1911)等作品中,而且还体现在他以后所有的创作中,直到《阿尔谢尼耶夫的生活》(1929)和《幽暗的林阴道》(1946)。从一定意义上说,这种完整性要比其所有的具体表现形式更具根本性。在布宁 1910 年之后几年的创作中,将这种完整性发挥到极致的是《飞鸟的影子》、《乡村》和《苏霍多尔》(关于它们之间的联系请参看凯尔德士的专著。[30])

众所周知,《乡村》与《苏霍多尔》可以看作特殊的两步曲式的作品。但还有一个现象没有得到充分的注意,那就是在这一构思逐渐成熟并部分实现的几乎同时,布宁还创作了《飞鸟的影子》。《乡村》是 1908 年构思的——这时"旅途长诗"的前四章已经完成(《飞鸟的影子》,《诸神之海》,《三角洲》,《黄道带之光》,1907),正在写作《犹太篇章》——《犹太》和《石头》(1908)。1909 年 11 月发表了《乡村》的第一个片断,同年 12 月则发表了《魔鬼的沙漠》;1909 年《绍尔》也告完成,首次与《石头》乃至《荒淫的国度》、《太阳神庙》合为一体。最后,作为尾声的《格尼撒勒湖》完成于 1911 年 12 月 9 日——这时《乡村》已经发表,而《苏霍多尔》也已收尾。



这几篇使我们很感兴趣的作品之间有着很深的内在联系,它们的主题,首先是关于生与死互相转化的主题也证明了这一点:"生命转了一个巨大的圈儿,在这个世界上创造了一个个伟大的王国,又将它们毁灭,回到开始的贫穷与浑朴的状态。"而在小说主人公的眼中也发生着同样的变迁:展现在《苏霍多尔》的主人公面前的"已不是生活,而是对生活的记忆,是一片近于荒蛮、一无所有的虚空"(Ⅲ,185)。

与此相关的是荒芜的主题,它一再重复,甚至在行文上都很类似。

《飞鸟的影子》与这两篇小说的联系还表现在作家对它们体裁的界定上——一个是"旅行长诗"(全集第 4 卷,1915 年),一个是小说体长诗(这是布宁式的矛盾修饰词组)。后者令人联想起果戈理的《死魂灵》及其将无情的揭露主题("现实主义主题")与歌颂主题结合在一起的手法。果戈理的长诗不止一次地以各种形式出现在《乡村》中,包括作为辩驳的对象:"从野地里吹来湿冷的风,吹拂着他灰白的乱发。于是库奇马想起了父亲和童年……'罗斯啊,罗斯!……你这是奔向何处?'果戈理的感叹从他脑海里闪过。罗斯,罗斯!……嗨!这些人就会瞎掰!这么说才带劲儿:'代表想往河里投毒'……可是这怪得了谁呢?老百姓命苦,不管怎么说——命苦"(Ⅲ,75)。

在《飞鸟的影子》中,长诗与史诗的特征更为突出,并在很大程度上决定着作品的气势、基调与描写的风格。但是这些特征也不着痕迹地活跃在小说中。

在布宁小说中,古老的东方与俄罗斯的历史命运始终相伴,这使得我们可以从比社会问题更深的层次来解读这些作品,可以看到,《乡村》和《苏霍多尔》已经达到了超越的,恰达耶夫式的历史广度,还在布宁在世的时候,评论界就已指出了这一点[31]。

在这种伴生的背景下,也可以用更宽广的思维和新的角度理解布宁何以一再提及所

谓的"斯拉夫心灵"——那种"与普世价值彻底隔绝的心灵"[32],以及这种心灵中那种存在主义式的苦闷,对自相残杀的嗜好,对日常生活的厌恶,对历史的失忆("苏霍多尔的农民什么也没讲。本来嘛,他们有什么好讲的呢!他们连传说都没有。"——Ⅲ,138)。这一切正如在犹地亚一样,是某种心灵灾变的结果,而作者正是在竭力探索这种灾变的原因。

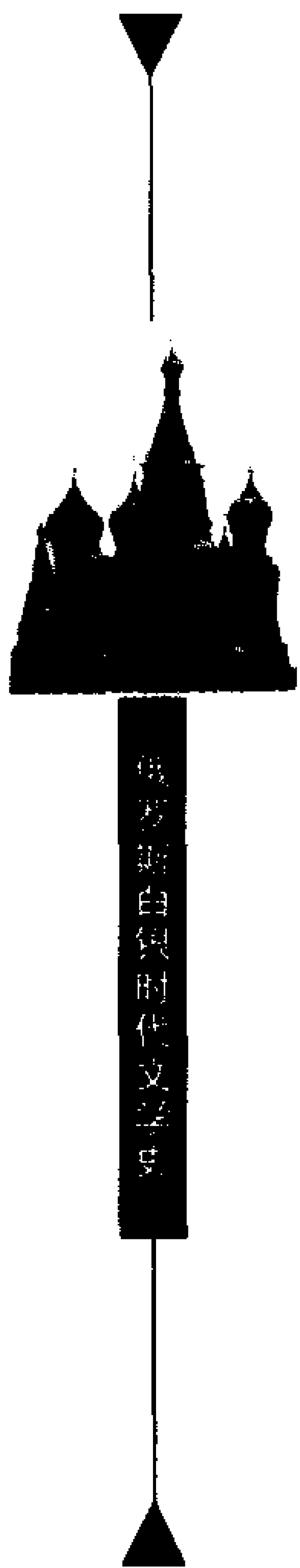
在这两篇引起我们兴趣的小说中,叙述是一种征服时间、死亡和历史失忆的方法,正是这个主题使它们彼此的联系更加密切。在《飞鸟的影子》中,是通过叙述者与萨迪的呼应来展开这一主题的。萨迪是一个漫游者和创造者,他对待生命的态度是"用它来探究世界的美,并留下自己心灵的独特印记"(Ⅲ,315),《旅行长诗》的主人公带着萨迪的书前往东方旅行,将其视为一种创作的范本。而在小说中,突现叙述的特殊作用的方法各不相同。在《乡村》中这是通过引入主人公库奇马——一个自学成才的作家来实现的。库奇马不仅有很丰富的生活经历,而且痛苦地寻求着对生活进行创造性的思考与表现的方法,这一点使得布宁的作品接近于"关于小说的小说"这种超叙述的形式。在《苏霍多尔》中,也出现了一种多层次伴生的关系,包括叙述者(记述往事的《编年史》作者)、纳塔利娅——苏霍多尔生活故事的"主要讲述者"(Ⅲ,140),是她讲出了("纳塔利娅不慌不忙地低声讲起了非常久远的往事"——Ⅲ,184)这篇关于苏霍多尔的"小说"(Ⅲ,146),还有斯摩棱斯克圣徒麦尔库里伊:他被鞑靼人割下了头颅以后,提着自己的首级来到城门口,"似乎想再看看从前发生的事情"(Ⅲ,140),他之所以提着首级,是"为了证明自己讲述的故事……"(Ⅲ,184)。

这些重要共生的现象并没有抹杀几篇引起我们极大兴趣的作品之间的明显区别,但却使我们看到在旅行长诗与小说体长诗之间有一种互补的关系,可以把它们看作独特的潜在两步曲,其中的各个部分是完全独立的,甚至似乎互不相容,互相否定,但只有合在一起才能够揭示出深层的主题。从《丹卡》(1893 年)开始,内容充实的动态结构一直是布宁作品的一个艺术特色。这种特色使作者一方面可以突出各个部分不同的,甚至互相排斥的方面,另一方面又可以将复杂的整体保存在各个部分的内部,通过这种方式来尝试完成创作的最高任务。早在写《松树》的时候,他就已经对自己提出了这个任务:"我竭力想抓住那难以捕捉的,只有上帝知道的东西——整个尘世生活的无谓,同时又有某种重大的意义。"(Ⅱ,219)

有人说,《飞鸟的影子》"归根结底是一部明朗的,富有哲理的作品"[33],"作者善于深入体验、和谐表现……它的抒情世界既丰富多彩,同时又具有统一的思想感情,就像一个小水滴,反映着巨大的整体,又像是将广阔的世界投射在主观和心灵世界中,而这个世界的最终目的就是——'侍奉太阳'"[34]。这些话都是很有道理的。但这个展现在我们面前的作品同时还"讲述已经消失的文明,讲述过去时代的影子",感叹"世间万物的脆弱易逝"[35],以及历史在急剧转折的关头对个人的"独一无二的"生命的漠视。布宁没有将这种矛盾的任何一方加以压制,而是将它们"保存"在整体的结构中,用与小说不同的方式对人世间的"无

谓”与“意义”做出了各有侧重的诠释。

在对“意义”的诠释中起到特别重要作用的是记忆(甚至前记忆)的主题，正如马里采夫指出的，“在对于布宁进行任何评论之前，就应当充分意识到并指出这个主题的存在”[36]。叙述者正是借助于前记忆真实地，而不是用诗意和假想的方式触摸到了历史(“我还记得希腊太阳落下时的霞光”——Ⅲ,357;“千百年过去了，现在我的手与垒起这些石头的阿拉伯俘虏的手亲密地握在一起”——Ⅲ,355)，并且还触摸到了世界史前时代“天堂”的样子：“那时的花园叫做伊甸园，是幸福与‘无知’的庇护所。但是我渴望知识，渴望得到被禁止的东西，我被这种渴望煎熬，在蛇的笼子里来回乱窜。”(Ⅲ,359)



尽管旅行长诗与这两篇小说之间的主题有着毋庸置疑的色彩差异，但在主题的发展中却产生了一种复杂的相互呼应的关系。在《飞鸟的影子》中，叙述者有一种“全世界的共鸣”的能力，能够像理解自己民族的文化一样理解色彩斑斓的“异质文化”，自从陀思妥耶夫斯基的时代，这就被看作是俄罗斯文化的一个显著特征。正是基于这一点，旅行长诗中的叙事者便与小说的叙事者处于矛盾之中（而作者对于这种矛盾是有着创造性预见的），因为小说的叙事者所讲述的正是记忆的丧失以及斯拉夫人的心灵与全人类心灵的灾难性的隔绝。这使得我们必须认真地重新审视对布宁小说的传统诠释。

尽管围绕《乡村》存在着很多争论，但它刚一问世就被纳入了固定的，确切地说，是社会的和现实的范畴。大概只有高尔基感觉到小说所描写的是一种历史的缩影，他说“还从未有人如此深刻，如此富有历史感地表现过乡村”[37]。

保守的批评家认为这篇小说是对俄国现实和俄国人民的“诽谤”[38]。而极左的批评家则相反，对于小说中毫不隐晦地用现实手法展现俄国乡村的画卷表示赞许，但又认为，尽管如此，作家却没有看到农村中“新生力量”的萌芽[39]。而主流的意见认为，布宁表现了“可怕的往事”[40]，这作为“某个时期的纪录”[41]是很有意义的，甚至是“十分珍贵的”[42]，但总的来说，它作为研究却是片面的。对于《乡村》最抱有好感的批评家们也认为这篇小说是“公正然而并非善意的批判”[43]。

但是对于这篇小说的批评并非全都是社会批评，当布宁还在世的时候，就已经有许多从美学本身出发的批评。在《乡村》，特别是《从旧金山来的先生》发表以后，有许多文章都提到了布宁小说的雕塑般的优雅和完美。在这方面，人们常常把他与托尔斯泰的小说相比较[44]。

但是对于布宁用这种风格特点所表现的内容，却有着彼此大相径庭的诠释。“思想的”或正统的宗教批评认为布宁的作品反映了思想的模糊与经验主义的观念，或是将他的作品与其创作活动中占主导地位的多愁善感甚至“前精神”的性质联系起来。这一派的批评家认为，由于布宁喜欢堆砌众多微妙而精细的感觉，常常会使整体的叙事风格遭到损害[45]，“在这些准确精细的形容、敏锐的捕捉和描写中，有很多甚至差不多全部对于小说后面的

部分是无用的，它们与事务的本质无关，白白消耗读者的注意力……细枝末节恣意蔓延甚至喧宾夺主，宝贵的才华被白白浪费了。归根结底，完整的风格是与完整的艺术观相适应的"[46]。

也有另一种截然相反的观点，认为布宁的风格克服了创作中的倾向性与片面性，也就是说，这种艺术品格使他接近于普希金式的"绝对"艺术家。斯捷彭指出："布宁的艺术中……没有任何提出问题的意思。小说中所描写的一切似乎都不是写出来的，而是简单明白了的存在。"[47]

像《飞鸟的影子》一样，《乡村》中也有不同主题的拼合，但也许由于小说着力描写的是平庸的生活（这使得布宁获得了"日常生活作家"的名声），它更倾向于"无谓"的一极。但是布宁对于庸常生活的理解很深刻，这正如契诃夫的作品一样。契诃夫正是从庸常琐碎的生活中，而不是在离奇的大事中看到了生活的宝藏和奥秘。

在《乡村》中，苏霍诺斯村平庸之极的生活（包括"被臭虫弄脏的褥垫，被蛾子咬烂的大衣"）成为一个悲剧，一个谜，解开这个谜底就如同解开生活的谜底，而这不仅是作家的任务，也是书中的主人公的任务——按照老师的要求，他需要把苏霍诺斯的故事写出来。库奇马不可能完成这个任务，因为苏霍诺斯（"这个镇子就像一个糟老头子"）的故事是与整体联在一起的，要理解它，必须体验"镇子全部的复杂生活状态"乃至俄罗斯的生活状态（书中说道："难道苏霍诺斯不属于人民，不是俄罗斯吗？"），而且这种体验应当像一种存在主义的个人体验一样（"回忆童年和青年时代"），"将自己的整个心灵和盘托出，把所有摧残他自己生活的东西全部倾吐出来。而这种生活中最可怕的地方在于，它没有波澜，非常平庸，快得不可思议地使一切归于琐碎。"（Ⅲ，70）。

显然，在这里库奇马想要解决的问题正是《松树》的主人公曾试图解决的生活与创造的问题，它将我们引向作家的最高任务。因此，小说中似乎频繁出现的对于苏霍诺斯生活片段的描写，虽然从传统的观点来看是"不必要的"，实际上却意义重大，而且不仅成为整个这篇"小说体长诗"的模式，而且成为把握整个世界的模式。从这个例子可以清楚地看到小说的超叙述层面，研究者们对这一点的认识并不充分，但这却是整个整体的最高境界。

有一个情况虽然被多次提到，但至今没有得到充分的重视，那就是《乡村》的叙述是用一种特别的方式建立起来的。小说第一部分的叙述接近于吉洪的视角，而在第二部分和第三部分（小说在杂志刊登以及首次出单行本的时候这两部分是合在一起的），则是采用了自学成材的作家库奇马的视角。他所参与的一切情节都是通过他的观看来叙述的（"库奇马看到"，"不久前他去了一趟阿福捷伊奇的小饭馆"，"他朝那边看了一眼，看见"，"库奇马仔细看了看走过来的人"等等），甚至对于作为小说主人公的自己，他好像也是从旁观察的（"于是库奇马仔细地照了照镜子：站在他面前的究竟是一个什么人呢？……这个瘦瘦的，因为饥饿以及痛苦的念头已经熬白了头发的小市民究竟是为了谁，为了什么活在世界上

呢？")

主人公的视点不仅仅是串联情节的外在基点。从最后一个例子我们可以看出，库奇马在该情境中不仅是一个认识主体，而且是变相直接引语中的言说者(请比较："他似乎在一年前就离开了城市，而以后就再也无法回来了"——Ⅲ，90；"的确，谁见过一个小市民到了他这把年纪还住在客店，没家没业的，就像个流浪乐师一样"——Ⅲ，91。关于布宁小说中变相直接引语的问题请参看万登科夫的专著[48])。不仅如此，作为被观看和被讲述的主人公的库奇马在小说的第三部分还写下了这样的话："他把春天去卡扎科沃的过程以及与阿基莫的谈话记了下来，在旧帐簿上简短地记下他在乡村的见闻。他最感兴趣的是谢雷"(Ⅲ，84)。这样一来，以前所经历和讲述的一切，只要主人公在场，就都可以看作库奇马后来写下的记录。其后来的发展就是谢雷的故事以及《乡村》第三部分发生的那些同样是切身经历的事件("他将自己跟谢雷相比。啊！原来他和谢雷一样的贫穷，一样的意志薄弱，一辈子都在等待幸运的日子到来，好开始工作"——Ⅲ，106)。这样一来，库奇马就不仅仅是一本诗集的"作者"(这是吉洪对他的尊称)，而且是他自己充当主人公的那个小说的作者。



但这种写作的方式很特别，非常质朴和粗糙，正如那些嘲笑布宁及其作品的批评家指出的，其中有太多"经验的东西，艺术家没有通过心灵的升华将它们从生命的原始形态中剥离出来"。但是它具有独特的价值——在这种混乱的讲述中保留了画面的复杂性与多义性，而没有归结为某种被普遍承认的意义。确实，人们普遍认为《乡村》只描写了人民的一个方面，其实恰恰相反，库奇马总是能看到一个整体的两个方面，总想将它们归结为一点，却又总是做不到，而这一点对于作者很是重要。

涅任斯基车站的一幕的最后是这样写的："这些霍霍尔人来自切尔尼戈夫省。他一直觉得那是一个阴郁的地方，森林总是笼罩着混浊阴沉的雾霭。这些曾拔刀跟凶猛的野兽搏斗的人使他想到弗拉基米尔时代，想到很久以前古代农夫在森林中的生活……库奇马全身一震：'啊，那遥远的年代！'因为对于制服和这些穿着乌克兰袍子的猪猡的愤恨，他感到喘不上气来。这些愚笨的、野蛮的人，尽管他们很可厌……但是——罗斯，古老的罗斯啊！于是一种喜悦使他心旌摇荡，泪水涌上他的眼眶，将眼前的一幕扭曲得一塌糊涂。"(Ⅲ，71)。在这里，在库奇马看来，这些农民既是古代的壮士英雄，又是下贱的猪猡，对于他们的赞颂(前半句的"诗意"语气)与咒骂是同样热烈的(而且交织在一起，这也是颇有古风的)，而咒骂也同时指向制服和这些引起他矛盾情绪的人物(既指向"人民"，又指向"政府")。

"库奇马所见"有一个显著特点，就是同时看到现实的两个似乎截然相反的方面(我们只要想一想在阿福捷伊奇酒馆的一幕，库奇马在那里遇到了一个"有一张善良的，非常动人的面孔的"农民；还有伊万努什卡的情节，在卡扎科沃村的一幕，关于新娘子的整个故事以及她的形象本身，最后，还有通过库奇马的视线所进行的简短肖像描写："库奇马仔细看了看来人。这人像个傻瓜。一张小脸，没什么特别的地方。这是一张老派俄国人的脸，苏兹

达里时代的面孔。可是在不大的,睡意蒙胧的眼皮底下却有一双鹰一样锐利的眼睛。他垂下眼皮时就像一个平常的傻瓜,可是眼皮一抬起来,甚至会有点使人望而生畏。"(Ⅲ,85)。

形成了一个不可分割的混合体的复杂体验和评价,爱与恨的交织(叙事者特意强调,库奇马与吉洪不同,他"竭力地去恨"。——Ⅲ,110),从一个极端走向另一个极端的特点(他早年保守的"斯拉夫主义"与在俄国文学中史无前例的对于"人民"幻想的揭露),最后还有在这些极端之间无所适从的境地,这一切对于"库奇马的叙事"来说都至关重要。在兄弟俩的最后一次争论中,吉洪说道:"你一点都没谱儿……你自己一个劲儿地说什么:不幸的人们!不幸的人们!可现在又说他们是畜牲!""我是说了,以后还会这么说!"库奇马激动地说:"可是我现在一点也闹不清了:不知他们是不幸的,还是……"(Ⅲ,121—122)

在这种结构中,由于作者与主人公混在了一起,叙述变得加倍地凌乱,为了要理解"最终的"整体,完全等值地描写作者的立场就变得至关重要。我们看到的是契诃夫式的"客观叙述",在依赖作为主人公的叙述者(库奇马)的视角这一点上甚至超过了契诃夫。叙述者所处理的是已经被最大限度地描写过的世界,他所能做的只有"对描写的描写"了。他正是在这一超叙事的层次上与主人公拉开距离的,但他的做法很特别——不是扬弃他内在的(受情境左右的)观点,而是穿越它,走入一个新的领域,用巴赫金的话来说,主人公在某个界限之外就会迷失("现在我一点也闹不清了"),因而需要作者的"作为没有陷入思想迷沼的局外人的积极参与"[49]。

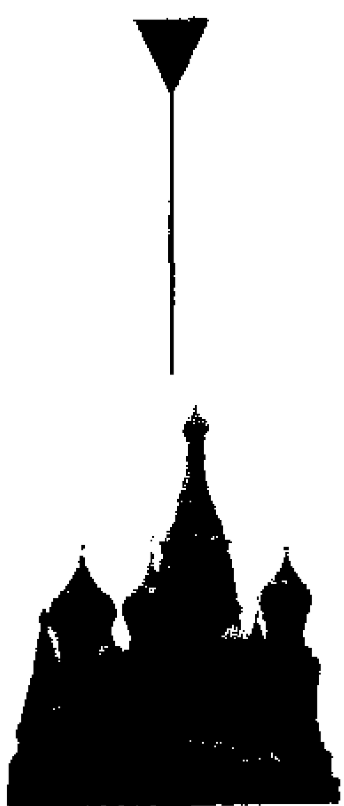
正是通过这种途径,主人公"不可分化的"创作活动及其处于粗疏混沌状态的存在体验悄悄转化为一种当时人们还不习惯的艺术手法,其要点在于"保留"矛盾,同时从两个互相排斥的方面观察一个现象,以此来创造性地接近事物全貌的可怕真相。

这里体现了布宁惊人的塑造才能的一种深层意义,这种才能打破了魏尔兰那种对"文学"的概念,将"描写"的东西变成了"存在"的东西:在他创作的画卷中"不是单纯的讲述,而是将所讲的内容非常真实地传达出来"[50]。如上所述,"布宁在创作中追求一种不可能达到的目标,那就是使艺术与生活同样丰富和清晰,创造一种与转瞬即逝的生活完全一样的,却不会凋谢的东西——而他几乎达到了这个目标"[51]。在《苏霍多尔》中正是用这样的方法描写了这样的生活:在这篇小说中,"主题"成了"风格",这形成了一个明显的特征,还在布宁在世的时候批评界就发现了这一点(虽然对此的解释并不准确):"即使那种表面上有些凌乱的叙事,很多的插笔和重复也是完全合乎逻辑的,在艺术上很有道理的,它完全符合苏霍多尔的后代那种近似谵语的回忆,而小说的内容正是用这种形式表现出来的"[52]。不错,这里对于小说叙述形式的解释有些简单化了(现在我们知道,叙事的不光是这位苏霍多尔的后代,而是"一些混合在一起的,经常是符合对位规则的,对比鲜明的声音",其中任何一个声音都没有自诩为"客观的认识"[53])。同时,批评者对于由于布宁力图将农民与老爷"相提并论"——"可以看到他们身上有一些俄国人共同的、妨碍他们创造生活的心理缺

陷"[54]——也存在一些疑义。

的确，作家自己曾经说过，在《乡村》中，他的任务是描写农民和小市民，最感兴趣的首先是"深层次的俄罗斯心灵，是描写斯拉夫人的心理特征"，而《苏霍多尔》则致力于描写"俄罗斯人民的另一个代表——贵族的生活画卷……在任何国家贵族与农民的生活都不像在我们国家这样紧密地联系在一起。我认为，他们的心灵是同样的俄罗斯心灵。我为自己设定的创作任务，就是凸现这种在俄国的外省地区占主导地位的农民式贵族生活的特点"[55]。

但布宁在《苏霍多尔》中描写的农民与老爷的同一性却属于一种特殊的类型[56]。对于叙述者来说，他们的"亲缘关系"是再自然不过的："我们怎么能不把大半辈子和我们的父亲过着几乎一模一样生活的纳塔利娅，认作是我们古老的氏族赫鲁晓夫家的亲属呢？""在苏霍多尔，家奴、农奴和贵族构成了一个有血缘关系的大家庭"（Ⅲ，134、136）。令人奇怪的倒是另外一点，即在这种情形下怎么可能产生那种苏霍多尔式的半农民半贵族的生活特点："正是这些贵族竟把她父亲撵去当兵，而她母亲呢，不过因为看到了几只死掉的火鸡就惊惧得肝胆迸裂，活活地吓死了……后来我们又知道了关于苏霍多尔的另一些更离奇的故事：我们知道了'世上哪儿都找不到'比苏霍多尔的贵族更没架子，更好心的人，可同时我们又知道世上也找不到比他们'性子更火爆'的人了。我们知道了苏霍多尔原先的那幢宅第是阴暗、可怖的，我们的祖父彼得•基雷奇是个疯子，他就是在这幢宅第中被他的私生子格尔瓦西卡打死的"（Ⅲ，134）。在这里，"斯拉夫派的"观点（宗法制的家族亲缘观，几乎是"一统的"观念）与"西欧派的"观点（矛盾与斗争的思想，这种思想极致的表现就是后来马克思主义的阶级对抗学说）以布宁的独特方式"交织"在一起了。在小说的艺术整体中这两种观点似乎都被片面地强调出来并将现实简单化了，而农民与老爷的共性更几乎是荒诞的（"农民式的贵族生活"这个词组本身就是一个狂欢节式的组合）：小说不是浑然一体的，而是由几条互相排斥又互相补充的主线交织起来的整体。



叙述是由农民的女儿纳塔利娅和"我们"——身为贵族的赫鲁晓夫家后代（他们开始是孩子，后来成为少年，最终成为成年人）共同完成的，再加上由差不多被遗忘的传说和神话构成的民间混声"大合唱"，就形成了一种特殊的"多声部"，艺术地展现了这个特定的"整体"。说这种多声部"反差强烈"是有道理的[57]，但这只是它的特点之一。它的另外一个特征——统一性也同样重要，正是由于它，语言才可以理解，并口口相传"老爷的村子大得很，又大，又穷，又不操心，全凭上帝的意思！"纳塔利娅说，"老爷少爷也都不知道发愁！"（Ⅲ，146）

作家所选的叙述形式可以把复杂的整体复原出来。可以看到，在《乡村》中布宁已经"将民族思想与社会思想扯到一起并将它们对立起来，强迫社会思想服从民族思想"，而在《苏霍多尔》中对民族思想的强调更为明显了[58]。但是小说的特色在于，表现民族心理的整

体不是凌驾于社会思想之上，而是穿插在社会思想之中，将它完全地吸收进来的，因此它所展现的画卷就显得比单纯表现社会思想的作品复杂。但这还不算是布宁这篇小说真正的整体。在这里，民族性本身就是全人类悲剧性的"交织"关系的一种，不同的叙事声音组成的大合唱就发自这种关系的深处。

一方面，苏霍多尔人那种"孤僻"的民族心理意识与历史失忆被一再强调，但同时又有一种"记忆的无限强大的权威"（Ⅲ，136）君临于苏霍多尔的心灵之上，无论是失去了成系统的传说的农民，还是纳塔利娅或者叙述者，在这一点上都是一样的。因此，作为小说结局的苏霍多尔历史毁灭的故事，也就是历史普遍轮回规律（我们在《飞鸟的影子》中看到过对它的描写）的一种表现，它也同样可以被克服。

俄罗斯与犹地亚一样，其历史的生命是断断续续的，但是对此的叙述方式本身却纠正了这种观点的片面性。"如今苏霍多尔已空无一人了。这篇编年史中提到过的所有的人，包括他们的邻居以及跟他们年龄相仿的人，都已弃世而去。有时候你甚至会想：难道世上真的有过他们这些人吗？"（Ⅲ，186）。而关于犹地亚是这样写的："愿所有关于往昔的回忆都从她的脸上消失，让那无数的人灰飞烟灭好了，让罂粟将他们的坟墓阴蔽。愿她在永远的忘却中安睡千年"（Ⅲ，368）。但正是出于这种情况，在死亡的背景下，关于苏霍多尔的历史"毫无价值"还是"意义重大"的问题，也得到了全新而清晰的认识："只有到了墓地，你才会感到，他们确实来过世上，你甚至会觉得他们的音容笑貌仍在你身旁。"（Ⅲ，186）

但要将感情变为复活的现实，却要"费一番劲儿"（Ⅲ，186），这与创作行为是异曲同工的："想像一下那个时代并不困难，并不困难。只要记住这个在夏日碧空下歪歪斜斜发出金光的十字架，早在他们生前就已经立在那儿了……只是要记住：在他们生前，荒凉、酷热的田野里，黑麦也是这样金黄，也是这样成熟的；在这里的坟地上，也是这样绿树阴浓，也是这样清凉，也是这样长满了灌木……而在灌木丛中，也同样有一匹衰老驽钝的白马走来走去，啃啮着青草，马颈的鬃毛也这样已经脱落，露出了发青的皮肤，粉红色的马蹄也同样伤痕累累。"（Ⅲ，187）

继这两个中篇小说之后，在20世纪的最初十年创作的短篇小说中，布宁作品中社会思想、民族思想与普世主义的相互补充日益明显，作家的"世界情怀"更加强烈，其作品主题的多样性清楚地体现了这一点。这些小说的主题囊括了俄罗斯、西方与东方的生活，经常是建立在不同文化"相遇"的特殊平台之上的——《兄弟》（1914）、《从旧金山来的先生》（1915）、《同胞》（1916）、《昌克的梦》（1916）、《奥托·施泰恩》（1916）等等莫不如此。此外，不同世界、不同文化的"相遇"不仅发生在事件层面，而且发生在叙述者的语言中：现代的话语"交织着"伊斯兰的思想（《先知的死》，1911）、道家思想（《昌克的梦》）、佛家思想（《兄弟》、《戈塔米》，1919）、基督教思想（《圣徒》，1914；《第三遍鸡叫》，1916；《耶利哥的玫瑰》）。

一些看上去相当地域性、民族性或“乡村性”的主题，如“荒芜”（《尘土》，1913），记忆与失忆（《老古板》，1911）;《败草》，1913），爱情与情欲（《伊格纳特》，1912;《路旁》，1913;《爱情学》，1915;《儿子》，1916;《轻轻的呼吸》，1916），残忍与犯罪（《夜话》，1911;《春夜》，1914;《圆耳朵》，1916）等等，也在布宁的作品中获得了特殊的“全人类意义”，从而体现出普世价值。至此，作家已经不再孤立地看待“斯拉夫心灵”，而是把它当作人类心灵的一种独特类型，而一个独一无二的俄国农民与来自美国的百万富翁在心灵生活的深处也出人意料地相似。“他（指叶果尔——本章撰写者注）早就习惯于同时具有两套感情和思想：一种是日常的，普通的，一种是令人不安的、病态的。他经常一边平静地、甚至自得其乐地盘算着眼前偶然发生或突然想起的种种琐事，一边又希望好好思考一些别的问题，这种隐秘的愿望时时折磨着他。”（《快乐的一家子》，Ⅲ，300）。再来看这一段：“从旧金山来的先生在这个对他来讲非同小可的晚上（指死亡的晚上——本章撰写者注），有什么样的感觉，什么样的想法呢？他……只是非常想吃东西，因此正怀着喜悦的心情想像着第一匙汤、第一口酒的滋味，甚至连通常的盥洗打扮这类事也使他兴奋不已，所以根本没有时间去思索和体味有什么样的感觉了。”（Ⅳ，319）。可是与之平行的另一套思想却不时突兀地打断这些日常的、普通的想法：“‘哦，这真可怕！’他低下结实的秃头，喃喃地说。同时并不想弄清楚究竟是什么事可怕。然后，他习惯地端详着他的因患关节炎而变硬了的短短的手指和凸起的、扁桃仁色的阔指甲，深信不疑地重复说：‘这真可怕。’”（Ⅳ，320）



早在 20 世纪的开始几年，布宁创作中最主要的体裁——短篇小说就发生了深刻的变化，这是由于他在作品中强调普世的和全人类的意义，力图看到世界的全貌，同时又不抹杀独特的与民族性的东西。在经典文学中，短篇小说的形式比较短小单纯，一般有一个中心情节，并以中心情节的“转折”而结束。而布宁成熟时期的短篇小说，正如研究表明的那样，却没有这样的中心情节，却常常“有一道道偶然的、涣散的光亮闪烁其中”[59]。他的短篇小说中出现了许多整体与情节不相配合的情况，这使得短篇小说可以从内部克服“形式狭小”的限制，而表现“不朽的东西”。

由于布宁力图使作品本身成为世界的一种“现象”，他经常会采用荒唐的手法，把艺术现实与艺术之外的现实之间的传统界限抹去。在他的小说中，艺术的“边框”以及所描写事物外在的自足性都弱化了，而出现了一些缺乏艺术的内在合理性的形象，就像是一些来自现实、没有加工的“生料”。布宁或是在写作之初就采用的形式，或是在修改时抛弃所有的传统写法。例如《白马》（1907、1929）这篇小说的第一章就被删掉了，由于这一章中包含若干对小说以后的发展非常重要的话、主题和人物性格展现，所以在删掉之后，当这些内容又出现在小说中心部分的时候，就显得莫名其妙和缺乏合理性（这也包括关键性的人物形象——公牛伊万·巴甫洛夫，他却被看作和生病的列维阿方差不多的人物了）。

小说的结尾也是为这个艺术的目的服务的。布宁经常用两种形式来“移动艺术的框

架"或促使情节体系与作品整体脱节。第一种方式是"小说在情节结束前出人意料地结束"(《奥托·施坦因》,《克拉沙》)[60],第二种方式是"当情节快要结束的时候,加一个与之无关的片断,将结局往后推移"(《轻轻的呼吸》)[61]。采用这两种方式都可能"在马上要结束的时候加入某些新的人物"(如《轻轻的呼吸》中的级任老师,《克拉沙》中的马德斯特·斯特拉霍夫[62],《生活之悲欢》中的亚什卡[63])和情节线索。"于是产生了一种很奇怪的效果,读者已经预感到小说快要结束了,一种意外闯入的新生活却突然展开,可这新的生活又马上随着小说的大幕落下戛然而止"[64]。

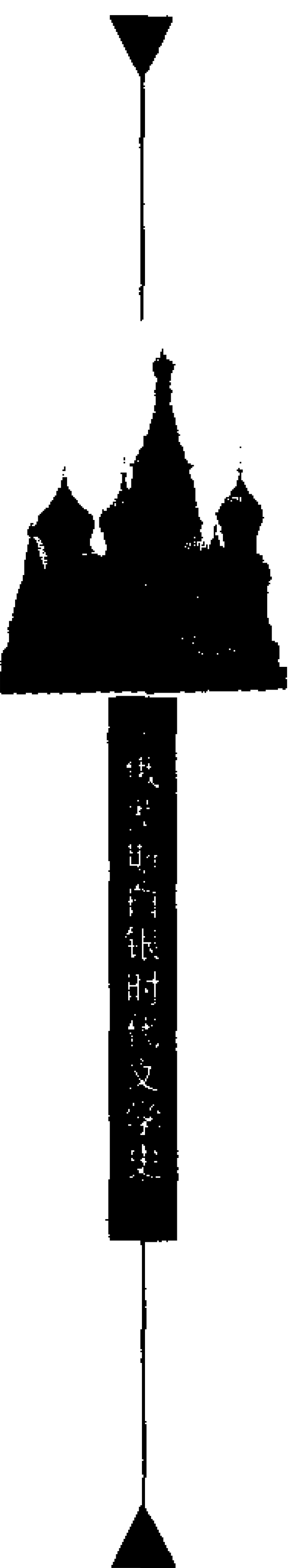
显然,虽然这种结构与人们早就熟悉的"开放性结尾"有相似之处,但却是与它截然不同的。传统的开放式结尾是表明情节的线索可以继续发展下去,而在布宁的作品中,事件却是"断裂开"的[65],这反而加强了它的重要性,就像在巨幅的画卷中常见的那样。这样可以达到两个效果。其一是"制造出一种幻觉,似乎小说有很强的动感",但"不是运动被引入了小说,而更像是相反:小说进入了运动,由此使人感到布宁的小说似乎不是一些封闭性的小画儿,而是从某个巨幅作品上很巧妙地裁下的片断"[66];其二是这样的结尾会刺激人"看看画框之外"的愿望,也就是说,会使人"对于小说框架以外的广阔生活产生更敏锐的体验"[67]。本来互相排斥的主题起到了相互补充的作用,这是布宁的一个典型特征,它使得布宁的小说尽管基本上只是描写一些片断,却能够不仅反映整体,而且"本身即蕴含着小说之外的广大世界"[68],换言之,小说力图从对生活的"描写"变成一种生活"现象",因此马里采夫认为布宁的创作使用的是一种"现象学方法"[69]。

但是很明显,尽管布宁力图使作品能够容纳整个世界并使它本身成为一个世界,他所采用的方法却不同于20世纪的许多艺术家。特别重要的是应当将他的观点与表现主义艺术原则区分开来。表现主义艺术的基础是在描写整个世界的时候"只是抽出最重要和最有力的线条……而将其他的一切抛弃。而对布宁来说,这'多余的东西'却是最重要的,因为其中有生活的鲜活血肉,它不能被抛弃,而要用复杂拼接的方法反映出来"[70]。这样一来,古典美学所特有的对于"必需"与"多余"的概念就发生了根本的改变(我们还记得,布宁还在世的时候,就有批评者责备他破坏了表现"必需"的原则)。

现在我们看到了一个很重要的特点,这种特点在他19世纪初的作品中(首先是在《松树》中)已初露端倪,是当时一个新鲜的现象。这种特点就是"作品中有大量鲜明生动,但是没有目的,甚至从传统的美学来看是'多余'的细节"[71]。这种由契诃夫开创的写作原则[72]在布宁的作品中变得更加生动,发挥得更加淋漓尽致[73]。有一种共同的取向总是能把不同的作家联系起来,那就是努力克服"任何思想偏见"(普希金语)和狭隘的唯理论(因为唯理论总是把一个程式化的、简单化的模式事先强加在世界一切事物之上)。但对布宁来说另一件事也很重要,那就是创造一个丰满的世界,"包括其中那些无目的的美好细节"。

小说的这种结构方式,使得作家能够按照自己看到的样子去描写世界,表现世界的复

杂性，而不会把它简化成一系列“直线的”、“逻辑的”事物[74]，一种新的创作原则随之出现，那就是将情节范围内的不同事件拼合起来[75]。在这方面很能说明问题的是短篇小说《快乐的一家子》(1911)。这篇小说延续了关于俄国乡村和“斯拉夫心灵”的主题。小说是由三章组成的：第一章主要讲阿尼西娅，第二章主要讲他的儿子叶果尔，第三章主要讲阿尼西娅的葬礼和叶果尔的自杀。布宁这篇小说结构虽然分为三个部分，但其实是两部分：其中平行展现的两种现象和两个主人公不仅是相互否定的，而且是相互补充的。此外，这两部分还促成了另外一种共存对比现象——不仅是生命的共存与对比(第一章和第二章)，还有死亡的共存与对比(第三章)。双主人公是布宁小说的一个典型特点(例如《老人》中的塔干诺克与教师，《兄弟》中的人力车夫与英国人，《日常生活》中的农民和神学院学生，《姚纳·雷达利茨》中的公爵和他的农民，《春夜》中的乞丐和农民，《档案》中的费松和斯坦凯维奇等等。如果只有一个主人公，布宁则经常会引入另一个平行的、偶然出现的人物，例如《从旧金山来的先生》中的洛伦索老头，《轻轻的呼吸》中的级任老师等)。



这种结构一方面保持了情节的前后照应，另一方面又把焦点转向“广阔的形式”，即并驾齐驱地同时表现两个现象和主人公，这也是布宁小说的一个很典型的特征。显然，“单元技巧”和“弧形结构”[76]，镜头剪接(通常是对比强烈的镜头[77])，将事件拆解为一些“互不相干的平行系列”，“各自独立的因素平分秋色”[78]等等已经成了布宁小说中最常用的叙述结构原则。这种思想结构也适用于布宁小说的句法范畴：在他的小说中“句子之间不是从属关系，而是并列关系，它们像串在一起的珠子，而没有发展成为节奏分明的，可以分解组合的有机体”[79]。

在《快乐的一家子》中，母亲与儿子的生活和死亡的过程正是这样交待的。这里的结构形式是大有深意的。叶果尔过着自己的日子，与母亲毫无瓜葛，他不仅不关心母亲，对阿尼西娅甚至连想都不想，他把她看作是包袱，听任她饿死：“在兰斯基村，叶果尔性情温和的母亲已经奄奄一息了，而他却不知为何还站在库利耶夫的牧场上胡思乱想，等着看别人赶着羊群走过”(Ⅲ，297)。在两个主人公之间，传统的亲缘关系已经切断了(至少从儿子这方面来说是这样的)，在布宁看来，这大概就是发生于意识深处民族危机的最深刻的证明。如果说，小说的结构本身还保留着若干按因果关系直线发展的痕迹，那么主人公的意识却是反因果关系的，从传统的观点来看是杂乱无章的(请比较上面引述的主人公对于思想感情“双线索”的思索)。

但是如果把这篇小说仅仅看作是表现社会的不公正以及民族的危机，那么对其意义的理解就过于简单化了。虽然这两方面的表现确实是很强烈的，但是正如在小说《苏霍多尔》和《乡村》中一样，这篇小说通过死亡还揭示了某些深藏在表面关系之下的东西。

开始，似乎连母亲的死也没有使叶果尔的意识发生任何改变：“他在母亲的棺材旁扮演着应该扮演的角色。他把脸皱起来，好像要哭的样子，深深地鞠躬……但他的思想却在

远处，而且像平时一样，这些思想分成两列。他朦朦胧胧地想到，自己的生命发生了转折，从今以后，某种不同的、完全自由的生活开始了。他又想自己该怎么在坟前吃饭——不要吃得太急，得有点样子"（Ⅲ，309）。尽管如此，母亲阿尼西娅刚死，叶果尔却突然地，似乎完全没有道理地卧轨自杀了（在此之前一小会儿，他还在对孩子们讲自己是怎样辞了最后一份工的，"他每讲一句话都要加上一个脏字"——Ⅲ，310）。

两件事之间没有直接的因果联系，不能说叶果尔的自杀是因为阿尼西娅的死。但这两个人的死亡无疑是紧紧联系在一起的，叙述的内在结构本身也反映了这一点。在母亲与儿子的死之间存在着布宁特有的平行关系："一个月内，他大大地变样了，老了很多。这在很大程度上是由于母亲死后他感觉到的某种奇怪的自由（这是主人公在理性层面上希望得到的——本章撰写者注）和孤独的感觉。母亲活着的时候，他自己似乎也显得年轻些，他还有些牵连，身后还有个人。母亲一死，他从阿尼西娅的儿子变成了一个光秃秃的叶果尔。而大的，整个大地（"母亲—潮湿的—大地"——本章撰写者注）似乎变得空空荡荡。有个什么人在无言地对他说："那到底怎么办呢？"（Ⅲ，309）。

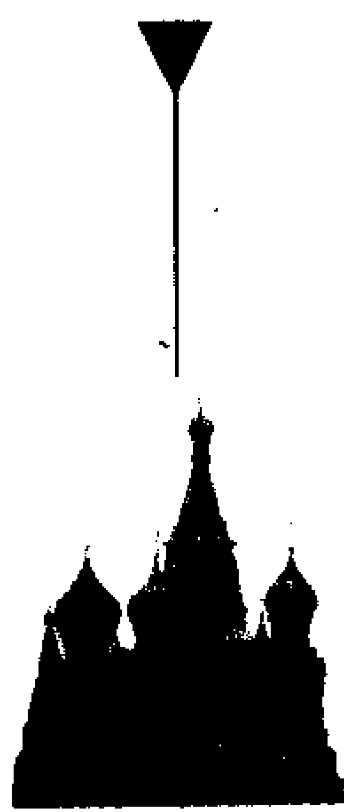
显然，布宁的世界"不是以有限的因果关系构成的，其中起决定作用的是存在于具体事件的链条之外的规律性"[80]，不能归结为简单的因果关系。这些话很重要，但不完全准确。在《快乐的一家子》中，较深层次的规律性同时体现在（外在的）具体事件和（内在的）他的内心世界中，而小说组织的叙述正是要用特殊的方式来揭示这种规律性。在主人公之间发生的事，以及在这一深度上所揭示出的关于生命法则和意识奥秘的意义（例如两套并行的、各不相关的思想和感情，"无目的性"和"偶然性"，生活的梦幻性等等[81]），都给小说开辟了无限的思想空间，使我们一方面沉入日常生活的最底层内容，同时又将我们的思想提升起来，对人产生一种全新的、完全现代的理解。由此产生了一种特别的，朦胧的象征主义，使得小说中所讲述的一切不仅具有社会与民族的意义，还具有隐喻的意义，同时它自身也是一种结合体，结合了一个纯粹的、没有倾向的艺术家"美好的无目的性"与对于威胁现代社会（它总是追求某种永恒的、一蹴而就的、可怕的世界力量）的世界灾难的预言及警告。

从本质上说，布宁在20世纪初创作的其他小说全都具有这一倾向。这些年所发生的历史事件使得作家对于世界悲剧和灾难的感受更加尖锐，使其作品的预言性主题更加强化，有的时候甚至成为启示录式的作品，但却没使他变成一个倾向鲜明的，片面的作家。布宁比以前更迅速地一下子抓住了整体世界内的两个范畴，其中每个范畴对于他都是一个独立的整体，但这恰恰是一种特殊的整体——一种"不可分裂又无法黏合的整体"，"非描写性的整体"。智者"思考着生死的问题……只有傻瓜才会在活着的时候向往死亡，他会显得很讨厌。但是不去想那不可避免的事，也是傻瓜"（《预言家之死》——Ⅲ，195）。

这不是一种"辩证的"统一体，但也不是二律背反，而正是"第三种东西"。在小说《昌克的梦》中，主人公曾经认为"世界上有两种现实，它们总是不断地互相取代。在第一种现实

中，生活是无限美好的，而在另一种现实中，生活只有对于疯子才有意义”（Ⅳ，371）。在主人公的意识中，两种现实同样宝贵，同样强大，如果没有它们的同时存在（“活在世上是可怕的……很美好，但是可怕”），就不会有小说完整的艺术世界。只有意识到它们彼此是不可分割又无法黏合的时候，它们才能构成一个悲剧性的现实，主人公的思想一旦向其中的一方倾斜，就会变得片面、失去深度。

尽管如此，我们所看到的却并不是一种二律背反的现象。正如布宁作品中常见的那样，小说中出现了某种主人公所“看不到的，三种现实”：“既然昌克爱船长，感觉到有船长这个人，它的记忆的视力仍看到了船长——谁也不知道船长是个多么好的人，——那就是说，船长仍然同它在一起，同它一起生活在那个既无开始也无终结的世界里，而这个世界是死亡无法企及的。在这样一个世界里必定只有一种现实，这就是第三种现实，而这是一种什么样的现实，它的最终的主人，大写的主人是知道的。已经不消多久，昌克就要回到这位大写的主人身边去了。”很显然，这最后的现实就是“第三种现实”，而不是孤立的、或是经过发展和综合的第一种现实或第二种现实。它不是要取消前面两种现实，而是应当在自己的结构中将它们保存和留住，因为它代表两种现实之间的相互关系——就是那种不时在这两种现实之间（《万物之母的深渊》——Ⅳ，377）浮现，同时自己也是由这两种现实构成的东西。



在布宁典型的两部分、双主人公小说《兄弟》中，整体与其各个独立部分的关系正是如此。和《快乐的一家子》相比，这篇小说情节中直接的因果关系更加薄弱。小说安排第二部分情节的方法，就好像是第一部分根本不存在似的：英国人对人力车夫的死一无所知，也从没想到过他，尽管布宁按照自己的方式，使他们之间产生了深层的关联。两个部分各自独立，已经近于荒唐，我们看到的几乎是两篇不同的（但平行的）小说。但最重要的问题正在于此——平行的成分之间有着深层的联系。

如果对《兄弟》加以片面的诠释，就会将它看作一篇社会主题的小说（当然，正如在《快乐的一家子》中一样，这一主题的表达也是很充分的），单纯从反殖民主义的角度来理解它，把立足点放在作为殖民主义者的英国人和作为被压迫者的人力车夫的对抗上。这当然是过于简单化了[82]，但是人力车夫与英国人的相遇与他的自杀之间当然有着深层次的联系。

如果不是有船从欧洲开来（人力车夫对欧洲毫无了解），如果不是英国人和来客们约好晚上在湖边的房子开晚会，如果他没有叫人力车夫等自己，如果不是这个“腿脚麻利的小伙子”“围着着房子跑，想回到大门口，到院子里去找其他的人力车夫”，他便不会看到自己的未婚妻出现在欢宴上，最后，如果她没有“用一双晶莹的圆眼睛望过来”（Ⅳ，269），而他自己不是“被生活甜蜜的欺骗深深蒙蔽”（Ⅳ，266），他也就可能不至于自杀。正如布宁成熟期的许多小说一样，在这里一系列偶然的巧合代替了直接的因果关系（这种结构的第一

个草图出现在《丹卡》中)。但正如我们看到的,在这个艺术体系中,偶然性并不是要否定必然性,而只是使之更加复杂(既是命中注定的,又是有些巧合的),而不会归结为简单的因果关系。

在布宁的艺术世界中还可能出现更为惊人的情况,就是具有明显关联的事件之间的因果联系也被弱化并且被重新认识了。在《轻轻的呼吸》中,被一个老头所引诱的女主人公却不知为何死于一个哥萨克军官之手。但小说的结构却是:两件事都只是顺带一提,而没有展开情节。叙述结构本身(其中带有多次的时间逆转)"破坏了……这些事件与奥利雅·麦谢尔斯卡娅的死亡之间的因果关系"[83]。正如有人指出的:"女主人公的死亡并不是由于命运使她遇到了一个年老的色狼,后来又遇到了一个粗鲁的军官。因此也就不需要去发展这两次幽会的细节。奥利雅之所以注定死于非命,是由于她自身的原因,是由于她的魅力,由于她与生活有机地融为一体,由于完全听命于一切激情的冲动——无论这冲动的后果是吉是凶"。因此"悲剧性的结局并不取决于情节的发展,而是由宇宙的法则所规定的"[84],这宇宙也包括小说本身所构造的宇宙。

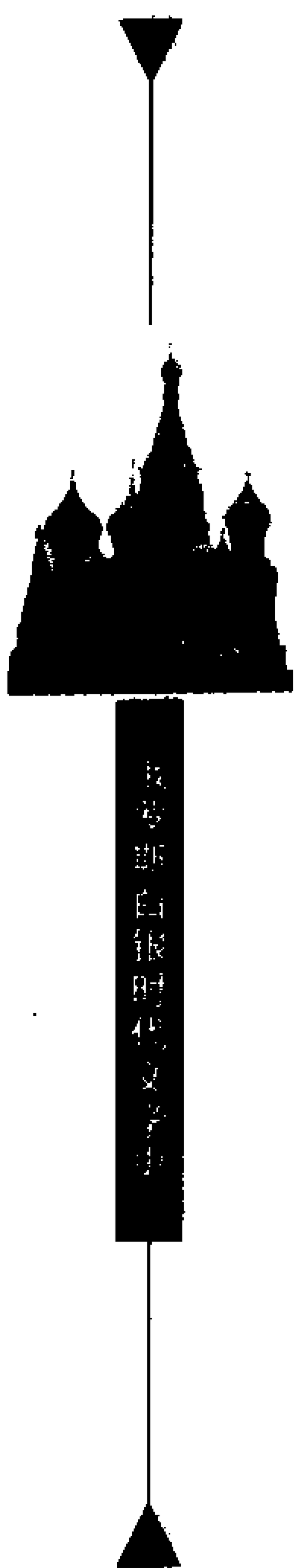
正如人力车夫不是因为遇到英国人才死的,叶果尔也不是因为母亲去世才死的,这些原因太简单了,不足以使人理解事件的真正意义。要理解其真正意义,就要看一看小说中是用什么来代替合乎理性的因果关系的。

布宁做到了使小说成为一个有机体,同时情节又不至简化为并受制于简单的因果联系,也不因简单的因果关系而变形(所以也就无法用分析的方法来拆解)[85],他建构了另外一种非合理化的、非直线式的完整性。为了达到这一艺术目的,作家削弱了在一定历史阶段中惯用的情节类型的意义,而注重现今科学研究所了解的最古老类型——累积起来的情节[86],托尔斯泰曾在19世纪80年代的大众小说创作中试用过这种类型,后来它又以另一种形式(乔伊斯的蒙太奇式小说)稳稳地走入了20世纪的艺术。

早期的情节累加形式是,罗列一系列独立的、但在语义上彼此一致的事件,它们的积累会最终导致一场祸事。而在布宁的小说中,祸事常常不是发生在结尾,而是发生在小说中间,如《兄弟》和《轻轻的呼吸》就是如此(尽管在后一篇小说中,我们从一开始就知道了女主人公的死亡)。正是在祸事中突显了事件之间、主人公命运之间互相排斥,又互相补充的关系——例如,尽管英国人与人力车夫的确应算作兄弟,但他们仍然是彼此对立的。

在小说的第二章,英国人声称自己离开科伦坡是由于健康状况不佳,神经疲惫,但是小说的艺术却朦胧地暗示他的逃跑("是的,但我很难在科伦坡再过两夜。"——Ⅳ,21)的真正原因是第一章所发生的事,首先是人力车夫的死,尽管英国人对此一无所知,也从未想过,就像人力车夫本人对于来自遥远的欧洲的轮船一无所知一样。英国人在独白中说道:"实际上这件事(着重号为本章撰写者注)太可怕了!"(Ⅳ,275)。"这件事"指的不仅是"在我们周围和我们的脚下是无底的深渊,就像圣经中描述的那可怕的,凝然不动的深渊",也

不仅是"一堵薄薄的墙"将我们与这深渊隔开,还有"人们对于平日生活中那些既可怕,又富有创造性的秘密再也没有感觉"("而我们实际上什么都不怕。我们甚至都不真正畏惧死亡,不畏惧生存,不畏惧神秘,不畏惧围困住我们的万丈深渊,不畏惧死亡,不论是自己的还是别人的死亡")。这番议论用含糊的潜台词再次提示了第一章所发生了事件。最后,英国人尽管没有充分意识到自己的见解是一种艺术的现实,却几乎直截了当地表示,如果他自己还残留着一些"对于生死,对于神的感觉",那么"这正是由于东方,由于我在东方所染上的疾病,由于我在非洲曾屠杀过人,由于我在那个遭受英国掠夺,因此在一定程度上遭受我的掠夺的印度,目睹数以千计的人死于饥馑,由于我在日本曾经买过几个姑娘作临时的妻室,曾在中国用手杖劈头盖脸地殴打过手无寸铁的老人,曾在爪哇和锡兰驱使人力车夫奔跑得只剩最后一口气"(Ⅳ,277)。最后,主人公所讲的关于乌鸦与大象的佛教传说也是指向第一章的事件的:在小说的语境中,大象所象征的是人力车夫,而乌鸦则象征同样被"欲念"纠缠的英国人(请注意,小说中经常提到主人公感到"目眩",还有在小说开头尊者所说的话:"这世界上不是杀人者,就是被杀者,一切的痛苦和怨怼全都来自于爱。"——Ⅳ,259)。



《从旧金山来的先生》似乎在延续《兄弟》的主题,小说中描写了没有灵魂的文明与"怀着老旧心灵的新派人物"(Ⅳ,327)。但是这里的"整体"也具有双重性,即腐朽的文明与"活的生命"。它们不仅在表面上并存着(美国的百万富翁与索伦托,阿布鲁齐的山丘,意大利生机勃勃的大自然。——Ⅳ,326),而且是内在并存的。我们已经提到了主人公不自觉的,出其不意的"第二条思绪",它在主人公意外死亡之前打破了惯常的思绪。这一刻,从旧金山来的先生突然感到《兄弟》中的英国人所说的,可怕而又有创造力的深渊。但这仅仅是瞬间的事,在这一瞬,"活的生命"冲破重压喷射出来,"即使在这个早已没有一点点所谓神秘主义情绪的灵魂中,'活的生命'仍然没被扼杀掉"(Ⅳ,318)。这里指的是来自旧金山的先生的梦境,在到卡普里岛之前,他就在梦中看到了岛上饭店的老板。小说接下来写道:"他把梦境与现实的这个奇特巧合当作笑话告诉了妻子和女儿……可是女儿却在这一刻不安地看了他一眼:她的心骤然被一股愁绪揪紧,觉得在这个陌生的、阴郁的岛上,她孤单得可怕……"(Ⅳ,318)

尽管应充分重视"活的生命"在小说整体中的重要性(一系列的研究著作都曾肯定了它对于布宁的重要意义[87]),但必须看到,它不过是从另一个角度去揭露现代社会致命的片面性,而并不是作者所要找的、唯一的出路(索伦托尽管精致迷人,也不过是作为主人公的陪衬和对立面),也不是解决问题的方案。所以很自然,在小说的结尾仍然是两条线索并存,仍然是两组平行的画面:一边是阿布鲁齐山民忙碌的生活,一边是底舱放着那位先生的棺材、由魔鬼亲自护送的"大西洋号"轮船上启示录般的景象。

在《轻轻的呼吸》中,"活的生命"本身的相对性也成了专门的描写对象。这个只有一节

的短篇小说讲的是女主人公被杀的故事，在其他的艺术体系中，这个故事可能会被做出截然相反却同样片面的诠释。而布宁却一如既往地将两种可能的评价"揉在一起"。我们已经指出了这部小说中情节的逆转和对因果关系新的处理方式：女主人公既是牺牲品，又是咎由自取。但要将小说的思想讲清楚，还要解决一个很重要的问题，就是弄清楚小说的另一个奇特的结构特点。

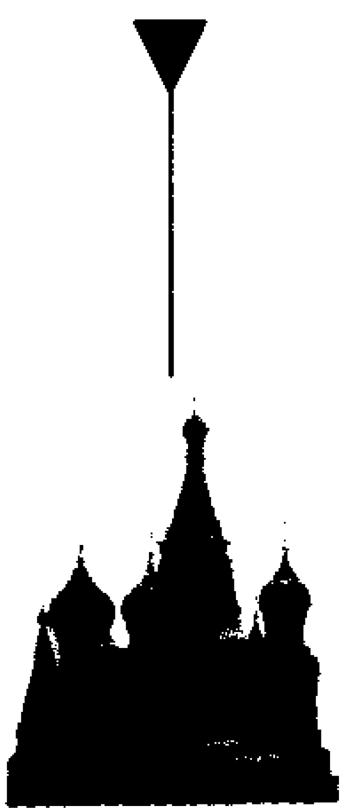
要知道，这篇很短的小说用了将近三分之一的篇幅去讲级任老师的事，而她不过是一个偶然的人物，她在主要故事情节结束以后才突然地、而且似乎没有道理地出现，所以从传统的"艺术必然性"观点来看，是一个"多余的"人物。那么，她究竟在这篇小说非传统的美学中扮演什么角色呢？

按照斯利维茨卡娅的意见，在她身上"可以看到一个写得还算巧妙的，女主人公的对比人物"（一个代表"幻想"，一个代表"生活"），尽管这种具体解释还不够："级任老师不过是被作者的探照灯无意中偶然照亮的另外一种人生。"[88] 不过，尽管级任老师在情节中无疑是一个偶然现象，但为了使对女主人公的各种评价形成一个艺术上完美的（"开放性的"）合唱，她的出现又是不可或缺的。她所代表的是一种理想化的观点，一种片面的观点，这种观点与用艺术手法传达的小说整体氛围不合拍。她不愿看到奥利雅的现实悲剧，不明白"同奥利雅·麦谢尔斯卡娅的名字联系在一起的那件可怕的事又怎么能同如此纯洁的目光联系在一起？"（Ⅳ，359）维戈茨基首先指出了女主人公身上混合着两种气质，虽然他认为其性格的第二极代表了"混乱的生活"[89]，这种看法并不准确，这一点我们已经指出过[90]。但奥利雅身上的确不仅有美好的东西，也有可怕的东西。

可怕的不只是死亡本身，还有女主人公竟能那样自然和直截了当地投身于似乎不能相容的欲念。如果离开布宁这篇小说整体的语境，那么奥利雅那双"快活、清澈、生气勃勃"（Ⅳ，355）、"闪着无畏的光"（Ⅳ，359）的眼睛，会使我们联想到妓院中的人力车夫未婚妻那双"又圆又亮的眼睛"（Ⅳ，269），还有《伊格纳特》中留波卡那双"有种明朗、坦率的神情"的眼睛（Ⅳ，7）。此外还有一些与此呼应的描写，例如"自然地，差不多快活地"，"不失自然和平静地"（Ⅳ，357）；还有："'等一下！'留波卡说。她声音很低，但是非常自然，就好像他们在一起生活了好多年似的。而这种自然使他的脑子更乱了。"（Ⅳ，17）

级任老师不理解，也不愿意看到"自然人"作为"活的生命"的载体（作家的许多同时代人将这种生活理想化了），恰恰是具有这种"矛盾情绪"的。但是，不管怎么说，她都在布宁的作品中扮演着片面的"思想批评者"的角色。她自己也把自己看作"思想工作者"，知道自己"一直在用某种臆想来替代现实生活"（Ⅳ，359—360）。这样，布宁就把自己的一定理解和诠释引入到叙述中，也就是引入了一种超叙述的、但与整体不符的观点。因此，即使在叙述者的最后一句话中仍然能够贯彻超叙事的原则，呈现出对生活、对小说的名字本身——《轻轻的呼吸》的另一种理解。

小说以“古书”中的一段话结尾，这段话是由奥利雅·麦谢尔斯卡娅转述、由级任老师回忆、经叙述者重新诠释的：“‘要有轻盈的气息！我恰恰有这样的气息，你听，我是怎样呼吸的，对吗？是这样吗？’如今这轻盈的气息重又在世界上，在白云朵朵的天空中，在料峭的春风中飘荡着。”（Ⅳ，360）请与开头对比一下，“四月，天空灰蒙蒙的”，“冷冷的风”（Ⅳ，355）。可以看到，这里出现的不是比较，而恰恰是女主人公与大自然的平行并存，正如我们已经指出的，这种情况是布宁小说的重要特点。在布宁之前的艺术体系中，如果出现这样的并存现象，便意味着对女主人公加以理想化的处理，但是在这里它却揭示着她身上美好与可怕并存这种现象的现实根源，以及她是极端地受制于属于“活的生命”范畴的本能欲念的。我们知道，在布宁的艺术世界中，对“活的生命”是不能做出简单化的诠释的。



在《圆耳朵》中，双重景象是用另一种方法来展现的。这篇小说的主人公同时把自己叫做“人类之子”和“败类”。小说中似乎并没有一个与索科洛维奇相反的人物，况且他的许多恶作剧——如对陀思妥耶夫斯基的攻击、声言“败类”就是极其敏锐的人等等——往往是与布宁本人对这些问题的评论相呼应的。似乎作者是在实现主人公的意志，由主人公来给他“指定”主题：“不用再编关于罪与罚的小说了，该写写不受任何惩罚的犯罪了。”（Ⅳ，389）

小说《圆耳朵》的确没有传统形式的惩罚[91]，而主人公杀死妓女卡罗利科娃的行为也是“出于公心”的，虽是服从自己“自然的欲望”，但这种欲望却是建立在某些“思想观念”之上的（“您知道，每个人都有杀人和施暴的欲望”——Ⅳ，389；“一般人想杀死女人的欲望比杀死男人的欲望要强烈得多”——Ⅳ，391；从世界历史乃至世界艺术中寻找根据；还有我们已经提到过的与陀思妥耶夫斯基的争论等等）。这种“思想的”（“出于公心的”）与“自然的”动机相结合，使得索科洛维奇成为一个坚不可摧的“整体”（Ⅳ，395），在这方面与以往的俄国文学史中的“思想性”凶杀——如陀思妥耶夫斯基的拉斯科尔尼科夫或安德列耶夫的格尔任采夫（《思想》，1929）——有很大区别。

在极客观的叙述中，似乎坚如磐石的主人公一旦给我们发现缝隙，这些地方就变得至关重要。首先值得注意的是他攻击陀思妥耶夫斯基的激烈态度，这说明主人公对自己的正确性并没有最终的把握。他对自己的评价中也露出了一些破绽：“‘我是人之子，’索科洛维奇说。他说这话时带着一种奇怪的兴奋，看起来有点像讽刺”（Ⅳ，388）。但更能说明问题的是他不小心时出现的“塌陷”（“喜欢玄思”——Ⅳ，388）和行动中的“停顿”（“他久久地逗留在橱窗前，尽管他对橱窗里展示的东西并不感兴趣。”——Ⅳ，387；“使劲盯住啤酒广告”——Ⅳ，387；“放慢脚步，从后面朝这一对儿看了很久”——Ⅳ，392；“久久地站在那里抽烟，眯着眼打量着没完没了地慢慢从眼前走过的人们”——Ⅳ，392）。显然，主人公在小说里自始至终都处于特殊的状态下，用陀思妥耶夫斯基的话来说，他“迷恋于琐事”，因此我们眼中看到的生活犹如慢镜头一样。同样是按照陀思妥耶夫斯基的说法，这是一个被判绞

刑的人的心理状态，拉斯科尔尼科夫决定杀人以后就是处于这样的状态的。

在不易发现的作品深层出现了一种小说中少见的现象，那就是叙述者的视野与主人公的视野相重合了："夜里，雾气笼罩的涅瓦大街很可怕。"（接下来使用了一系列"好像"、"令人震惊"、"显得可怕"，特别是"好像是偶然遇到"这样的用词。——Ⅳ，393）主人公只有一次直接暴露出了不安的情绪："黑漆漆的窗外传来沉闷的说话声和某种机器的噪音，一个巨大的火炬吐出暗红色的火苗，好似地狱的火焰烧得正旺。'这是干什么？'索科洛维奇停下来，严厉地，甚至有些惊惶地问道。'这是在夜间烧垃圾'"（Ⅳ，395）。这个细节还曾重复出现："后来，那间窗外燃烧着阴郁的火苗，因隐秘的夜间工作发出沉闷响声的旅馆房间便成了一个谜"（Ⅳ，395）。布宁在描写火焰的时候经常联想到地狱之火，仅举《从旧金山来的先生》为例："邮船位于吃水线下的内脏就像阴森恐怖、烈焰腾腾的最低一层地狱，九层地狱——在那里，锅炉巨大的炉膛正在贪婪地吞噬着……"（Ⅳ，311）

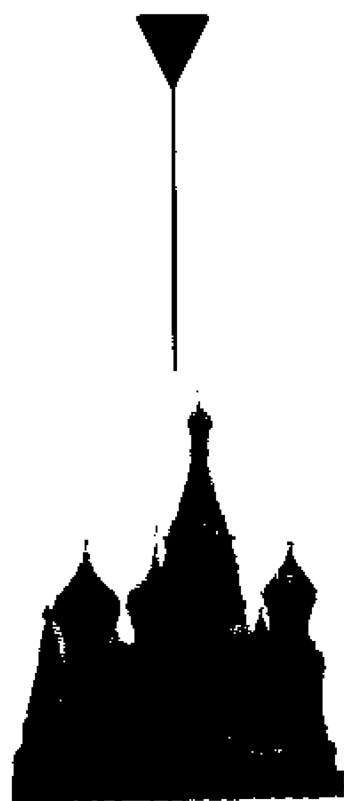
所有这些都使我们怀疑，《圆耳朵》是否真的是一篇表现不受惩罚的犯罪的小说。由于小说中总是影影绰绰地暗示正在进行侦破，就使得已经或将要受到惩罚的感觉更加强烈了。这惩罚没有在文本中明确告知，但以非情节性的插笔形式——证人证词中的只言片语——间接地出现在文本中（如："他们后来承认"；"经查明，他从这些女人中带走了一个姓卡罗利科娃的"；还有另外一些更隐蔽的暗示，如："许多人遇到"，"不可能注意不到他或记不住他"）。这些非情节性的插笔的功能很复杂。首先，它们暗示正在就索科洛维奇一案进行调查，也就是说，他可能受到法律的惩罚。但这只是一种可能性，正如主人公的自杀也只是一种揣测（按照陀思妥耶夫斯基的观点，杀死"他人"就是自杀），提出这种揣测，说明惩罚已经超出了小说的情节。其次，不管怎么说，叙述本身就是一份留待后人审判的证词。还有一点很重要，就是人们和上帝（他们都是由**全知的**叙述者充当的）**亲眼见证**了主人公所走的路。最后，这些细节的非情节性制造出一种移动"边框"的效果（这种效果是我们已经提到过的），由于这种效果，小说看起来不是完全封闭自足的，而是从生活本身中"摘取的一个片断"。

在1915—1920年期间，布宁总是紧跟着生活中的新问题，而当这些问题是源自表面看来无关紧要的现象（所谓"平庸的生活"）时，非情节性与积累的情节就显得极其重要了（这特别明显地表现在《王中王》（1912）和《老婆子》（1916）等小说中）。

《老婆子》开门见山地进入故事（"这个老态龙钟的土里土气的老婆子，坐在厨房的长板凳上，号啕大哭，泪水像河一样流下来。"——Ⅳ，412），整个小说的情节就是开篇第一句话所交代的事情。这是积累性情节的一个典型的启动事件，它开始时显得合情合理，因为一个无家可归，没人要的老婆子幸运地来到一个官员的家里做帮工，但却不会讨主人欢心，所以担心被赶走。这件事是横向积累链条的开端，但随着链条的加长，对哭泣理由的最初解释便不能成立了：正如布宁通常的作品一样，事情的真正原因总是既内在于事件，又

超越事件。

叙述者先让时间停下来(就像厨房的表针停了下来一样——Ⅳ,414),然后又将时间引入,为的是强调哭泣的连续不断("她后来仍然在哭……晚上还在哭……那时候也……"——Ⅳ,414;"总之,直至深夜,当守夜人孑然一身守夜,另一些人挤在农舍里睡觉,还有一些人寻欢作乐的时候,那个老态龙钟的土里土气的老婆子一直在不停地哀哀悲啼——Ⅳ,414)。这样一来,这一情景不但脱离了具体的时间,而且成为永恒中的一个被拉长的瞬间,并在空间中平行地延展开来。老婆子是在厨房哭泣,但叙述者却告诉我们,这个时候在大厅,在餐厅,在餐厅旁边那间窄小的屋子里,在主人的卧室,在厨房旁的小屋发生了什么事,转了一圈以后,最终又把我们带回哭泣的老婆子所在的厨房。尔后空间继续扩大,不仅包括了整个房子,还包括了黑暗的、正在下雪的街道,漆黑的野地和村庄,乃至于首都。这样就形成了一个囊括整个国家的,由积累而成的全景,这一全景的开端、中心和结束都是哭泣的老婆子的特写。一件表面上微不足道的事最后成为一个宏大的事件,就像《圣经》中提到的在巴比伦的河边的哭泣(请看:"她哭得泪流成河"——Ⅳ,412;"痛苦的泪水倾泻无余"——Ⅳ,413;"她坐在那里哭着……眼泪像小河一样"——Ⅳ,414),而小说的形象结构本身(这是一种颇有古风的第五格变形形态)也从艺术上证明了完全可以将一个土里土气的老婆子变成一个宏伟的、"经验的"象征。



在不断积累的链条上,每一个新的片断都会带来一些新的画面和新的主人公,但它们只是前后串联,彼此之间没有任何有迹可寻的联系,因果关系是被排斥在这种串联之外的,各自独立的片断和人物之间没有从属关系,而是形成一种组合式的关系,而最重要的是,它们似乎是被作者无意中从非艺术的,"粗糙的"现实中瞥见,从而"偶然"地进入文本的,所以在叙述过程中仍然保持着原先的非情节性。在积累性情节中最受期待的灾祸情节其实也是非情节化的:无论在经验的意义上,还是在象征的意义上,它仍然是处于艺术整体之外的——它存在于最外层的现实中,就像《圆耳朵》中的惩罚一样。

但是在积累链条内部,除了前后串联以外,还有另外一条组织原则不断在整体的宏观和微观层面显现,那就是圆形原则。从微观层面上来说,链条上每一个进入叙事者视野的片断都不仅是独立的,而且都试图成为一个内部完善,自成一体的整体。在小说中描写了房子、村庄、首都,但在这些片断的内部还有小的片断(包括老婆子的全部命运,还有房客、父母双亡的男孩、守夜人,甚至空无一人的大厅和餐厅)。似乎多余的详细描写[92]在这些地方所起的作用,就像细节在史诗作品中所起的作用一样,是为了使每一个场面的内部都丰满完美,同时反映出作家一贯的信念:"任何生命现象都具有自己的价值,世间万物是平等的"[93]。

在宏观层次,整个链条可以清楚地划分为三个圆圈:县城里的房子－野外和村庄－首都(房子与村庄之间的过渡是守夜人巡视的黑暗的、正在下雪的街道)。积累的链条同时又

派生出一个由叙述者视野的跳跃所形成的大圆圈。当视线从城里的房子转到乡村，视野先是扩大了，然后重又变得狭窄，从而把首都从无边无际的空间中推了出来——它本来只是一个点，但处理的手法却像全景一样。在老婆子的哭泣和“乡村”悲惨的画面背景下不断重复奏响关于“作假”和“快活”的主题，并由它连接起大圆圈的最外层边缘，于是这种圆形特征就更加强化了。

布宁通过积累链条的串联和圆形结构将一幅幅小场景，世界的横切面（粗糙的、经验的、未经梳理、原原本本的现实）和纵切面（指某种在叙述者看来毫无道理的必然性，类似托尔斯泰的“意外情节”）统统纳入了短小的形式中。对整体的两种测量方法同时并存，非常相近，一方面是老婆子好像泛滥的河水一样的哭泣（“活的生命”），一方面是“像泛滥的海水一样的欢乐”（“作假的生命”——Ⅳ，414）。

布宁在作品中以艺术代表“作假的生命”不是偶然的。从留声机里“做作的绝望歌声”开始，直到整个现代艺术的全景，全被他斥为“作假”，他曾在作品中以非情节插笔的形式引用许多作家的文字加以伐挞，直接引用的有未来主义诗歌，间接批评的有伊戈尔·谢维里亚宁，列昂纳德·安德列耶夫，夏里亚宾，艺术剧院和现代剧院。在这种背景下，小说本身的美学便具有了隐蔽的超叙述的功能，就是不仅要对抗生活的荒谬，还要对抗艺术的做作，在创作同行普遍欢乐的背景下，叙述的非情节性结构恰好相当于女主人公的哭泣。坦率的、差不多预言式的倾向性和高度的艺术客观性——这就是互相补充、共同构成一个整体的两个的方面。

* * *

十月革命后，布宁的创作分成了小说与政论两部分。1917 年之前，布宁几乎没有写过政论文章，虽然他那个时期的文学创作相当关注社会问题。但 1917 年革命以后，布宁立刻开始撰写政论文章，对布尔斯什克进行激烈的、不妥协的抨击，有一段时间甚至无暇进行真正意义上的艺术创作。

1918 年，布宁离开莫斯科，先是住在敖德萨，而白军失败后他便于 1920 年 1 月底永远地离开了俄罗斯。这一年 3 月，布宁出现在巴黎，开始还怀着一点希望，指望有奇迹发生，可以回到俄国。但希望越来越渺茫，很快他就明白了，他注定要终老异乡，自己的使命也发生了彻底的转变，这对于他来说是很不愉快的。

这一时期布宁发表日记，在流亡报纸上发表公开信，政论性的短文，回答政治性的质询等等。革命年代在莫斯科和敖德萨撰写的日记发展成为这一时期最重要的作品——《灾难的日子》（第一版发表于 1925—1927 年）。

《灾难的日子》这本书是布宁在我们所研究的创作时期所写的最后一部作品，它已经离艺术更远了。我们看到，这本书的开头仿佛是《老婆子》的继续："该死的一年过去了。但

今后会怎样呢?说不定还会发生什么更可怕的事。甚至肯定会发生。而周遭的景象却令人震惊:不知为什么,几乎所有的人都异常欢快……我曾经遇到一个老太婆,她停下脚步,颤巍巍地拄着拐杖,哭诉道:'先生,把我收留下吧!我们现在能到哪儿去呢……'"[94]

在布宁看来,二月革命和十月事变之后发生的事不过是他实现了他的预感和预言。由于俄国自古以来总是爱好混乱的状态(第164页)(着重号是布宁标出的——本章撰写者注),造成了超出尺度——不仅是外表的尺度,而且还有内在的尺度的趋向,而"现在"(第91页)不过是将这种趋向变成了现实,"……而我不过是想让自己感到恐惧,却无法真的恐惧。我毕竟还不够敏感。使人变得迟钝——这也就是布尔什维克全部可怕的秘诀。人们的生活离不开尺度,敏感度与想像力也是用尺度来衡量的,所以他们要跨过尺度"(第104页)。



尺度内部的荒谬成为布宁的主题之一:"总之,现在最可怕和可鄙的不是可怕与可鄙的事情本身,而是要对它们做出解释,要争论它们究竟是好还是坏。"(第117页)这种荒谬的表现就是对发生的事情做出所谓"聪明的"或附带前提的诗意解释:"是的,我们凌驾于一切之上,甚至凌驾于现在所发生的,无法言传的事情(这是象征主义的用词!——本章撰写者注)之上,我们高高在上地自作聪明,大发议论。我们觉得一切都是诗,连绳索都是诗意的……一句话,对生活文学性的理解毒害了我们(第119页)。"



在这种"混乱"和"过度"的平凡生活中,需要以新的方式重建生活的面貌,以及可能对它进行艺术表现的原则。由于《灾难的日子》也将这一问题吸纳进来,使得这本书和布宁的其他作品一样,具有一种超叙述性,而日记的形式使这种超叙述性显得更加复杂。日记是一种个人见证,是介于生活真实与艺术真实之间的体裁。它是极其质朴,没有情节,要克服艺术虚构,而我们知道,后者正是作家始终孜孜以求的东西。但是日记之所以成为日记,是因为它总是某种程度的自言自语,而具体到我们所研究的对象,便是一种兼有生活与创作成分的自语。



的确,布宁不仅描写了俄罗斯和俄罗斯人民的现状,而且总是将现实与他自己过去对现实的描写相比较(1919年4月16日、4月19日、4月20日、6月11日的日记等等)。为了坚持艺术的客观性,强调自己总是看到事物的两个方面,而不同于"独目的波吕斐摩斯"。马雅可夫斯基(第114页),以及那些指责他的"片面性"的人,日记的作者在1918年引用了自己1915年和1916年的日记:"看来我们的女仆丹妮亚非常喜欢读书。她从我的书桌下面拉出一篮子草稿,挑拣一番,有空的时候就读起来。她读得很慢,脸上带着沉静的微笑。可是她却不敢找我要书看,不好意思……我们的生活方式是多么的残酷和丑恶!"(第74页)这则笔记又使我们想起了苏霍多尔生活的某些奇怪的特点,下面一篇关于马哈托奇卡的笔记则使我们回想起布宁一系列小说的情境(其中也包括《老婆子》)。但布宁还是在日记中指出:"我们的眼睛过去看到的东西是多么少啊,甚至我的眼睛也一样!"(第

129页)。

于是他把现在的日记当作毕生事业的继续——见证现实的悲剧性和复杂性，它永远不会归结为一种单一的真理:"在有些布尔什维克心中，哪里是对'精神空虚的人'的卑鄙的嘲笑，对他的心灵和下意识的卑鄙贩卖，哪里又是若干的真诚和有点神经质的喜悦呢?比方说，高尔基就是一个相当扭曲和兴高采烈的人!"(第95页)

在此基础上，日记作者与被片面理解的客观性进一步展开了争论:"'要无偏向地，客观地分析俄国革命，现在还不是时候。'现在我们总是听到这样的话。无偏向地!但真正的无偏向是不可能的。而最重要的是，我们的"偏向性"对未来的历史学家来说是非常非常重要的。难道只有革命人民的欲望才重要吗?我们就不是人吗?"(第71—72页)。

这第二种"有偏向的"观点批驳了一种不仅在理论上和口头上，而且用巴赫金的话来说，"切身地"占据统治地位的观点。他所批驳的生活观恰好是一种"口头的"生活观(这种生活观源自布宁早先的"思想评论"):"为什么是特派员?为什么是法庭，而不是普通的法院?这一切都是因为，只有在这样的革命词语掩护下，才能大胆地趟着齐膝的血水向前走。"(第120页)在日记中，布宁还表现出另一种取向:"'我似乎能用身体去体会别人'，托尔斯泰有一次在笔记中这样谈到自己。我也是这样。但人们没有理解托尔斯泰的这种感觉，对我也一样，所以有时才会因为我的热情和'偏颇'感到吃惊。对于多数人来说，'人民'、'无产者'甚至直到现在仍然不过是一些词，但对于我来说，却永远是和眼睛、嘴巴、嗓音联系在一起的。对于我来说，群众大会上的演说就等同于讲演者的身体。"(第94—95页)

但是单单对倾向性作出这样的理解，仍然不能揭示《灾难的日子》最深层的含义。在这本书中，在"混乱的"，甚至失去生活的感觉的背景下，在死亡的面前(请看关于彼得堡复活节的描写)，却出现了"某种无论精神意义上还是身体意义上全都豁然开朗的视野，某种明朗有力的东西……于是，我忽然生动清晰地认清了在敖德萨乃至整个俄罗斯所发生的一切，这一片超然的心境中，已经没有了哀伤和恐惧，一种快乐而绝望的感觉油然而生"(第121—122)。

就这样，布宁俄国时期的最后一部作品，这本风格鲜明的政论，以独特的方式和与以往不同的侧重点，容纳了两种互相补充的原则——富有预见的倾向性和为他开拓新的艺术视野，并在其后的创作中得以实现的超脱性。

注释:

1. 1933年的诺贝尔奖，斯德哥尔摩，1933，6—7页。引自巴博列科，《布宁生平材料》，莫斯科，1987，294页。
2. 布宁，《自传札记》，见《布宁文集》，九卷集，1967，9卷，264—265页。以下所有引文均出自该版本，只标卷数和

页码。

3. 利沃夫－罗加切夫斯基,《象征主义及其继承者》,《现代人》,1913,7期;马里采夫,《伊万·布宁:1870—1953》,法兰克福,莫斯科,1994,100—151页(第5章:《现代派风格》)。

4. 除了上面提到的九卷集,在俄国出版的布宁作品集较全的还有:1987—1988年在莫斯科出版的六卷集;还可参看其诗歌和翻译作品选:《布宁诗歌》,列宁格勒,1956(大型诗人文库);《诗歌和译作》,莫斯科,1986;政论集:《布宁1918—1953年的时评》,米海伊洛夫编,莫斯科,1998。

5. 阿法纳西耶夫,《布宁》,莫斯科,1966;沃尔科夫,《布宁的小说》,莫斯科,1969;尼诺夫,《高尔基与布宁关系的历史及创作问题》,列宁格勒,1973。

6. 巴博列科,《布宁:生平材料》,二版,莫斯科,1987(第一版,莫斯科,1967);《文学遗产》,84卷,1—2册;米哈伊洛夫,《布宁:生活与创作》,图拉,1987。

7. 科洛巴耶娃,《布宁的个人生活问题与创作》,科洛巴耶娃,《俄国19世纪末20世纪初的个人生活主题》,莫斯科,1999,61—89页;多尔戈帕洛夫,《布宁的命运,布宁的小说〈纯洁的星期一〉在布宁流亡时期创作体系中的地位》,多尔戈帕洛夫,《世纪之交》,列宁格勒,1985;《布宁与20世纪初的文学进程(1917年之前)》,列宁格勒,1985;《布宁与20世纪俄国文学》,莫斯科,1995。

8. 马里采夫,《伊万·布宁:1870—1953》,7页。还可参看,例如斯潘《布宁的散文:叙述意识的功能》,斯坦福大学,1978;伍德沃德,《布宁:小说研究》,1980。

9. 马里采夫,《伊万·布宁:1870—1953》,19页。

10. 斯米尔诺夫,《伊万·亚历山大洛维奇·布宁》,见《俄国作家生平词典。1800—1917》,莫斯科,1989,1卷,355页。

11. 库切罗夫斯基,《布宁兄弟(布宁文学生涯的开端)》,《20世纪俄国文学史的若干问题》,卡卢加,1966;库切罗夫斯基,《托尔斯泰主义的制服(布宁与托尔斯泰主义)》,同上。

12. 比科布拉托娃的文章《80年代的俄国诗歌》,其中提到民主主义的公民诗歌(以纳德松、普列谢耶夫、亚库博维奇为代表)与所谓"纯艺术"诗歌的矛盾。《俄国诗歌史》,列宁格勒,1969年,2卷,227—252页。

13. 楚可夫斯基,《布宁的早期创作》,《文学问题》,1968年第5期,83页。还可参看科热夫尼科娃《布宁的比喻和隐喻》,《布宁与20世纪俄国文学》,138—143页。

14. 高尔基,《列夫·托尔斯泰》,《高尔基三十卷集》,莫斯科,1951,14卷,293页。伊林也曾指出布宁与托尔斯泰艺术手法相近的观点。参看《关于愚昧与启蒙》,莫斯科,1991,29—36页。还可参看比齐利,《关于托尔斯泰的短评:布宁与托尔斯泰》,《同时代人笔记》,51辑。

15. 这个问题的有关材料请参阅下列出版物:勃留索夫,《致布宁的信1895—1915》,加泽尔注,《勃留索夫讲座(1963)》,埃里温,1964,554—562页;勃留索夫,《致布宁的信。1895—1915》尼诺夫撰写前言并注释,《文学遗产》,84卷,1册,莫斯科,1973,421—470页;勃留索夫,《与波利亚科夫的通信(1899—1921)》,科特莱列夫撰写前言并注释,科特莱列夫,库瓦诺娃,亚基尔出版,《文学遗产》,98卷,2册,14—18,27,39—40页。

16. 《文学遗产》,98卷,2册,18页。

17. 同注释16所引文本,41页。

18. 勃留索夫,《日记:1891—1910》莫斯科,1927,106页。

19. 勃留索夫,《诗林漫步1894—1924》,莫斯科,1990,70—71页。

20. 《勃洛克八卷集》,莫斯科,列宁格勒,1962,5卷,141页。

21. 勃留索夫,《诗林漫步1894—1924》,221页。

22. 《洛特曼文集》,三卷本,塔林,1993,3卷,172页。

23. 同注释22所引文本,172页。

24. 霍达谢维奇,《关于布宁的诗歌》,见霍达谢维奇选集,《摇晃的三脚供桌》,莫斯科,1991,548页。

25. 有关对20世纪初俄国诗歌中的"帕尔纳索斯派"的评价,请参看加斯帕洛夫《俄国现代派诗歌的二律背反》,《加斯帕洛夫文选》,莫斯科,1995,286—304页。

26. 霍达谢维奇,《关于布宁的诗歌》,549页。

27. 同注释26所引文本,549页。

28. 同注释26所引文本,549页。

29. 列文,《本世纪初的小说(1900—1920)》,《俄国文学史。20世纪。白银时代》,莫斯科,1995,276—279页。

30. 凯尔德士,《20世纪初的俄国现实主义》,莫斯科,1975,131—132页。

31. 杰尔曼,《布宁》,《俄罗斯思想》,1914,6册,61页;科尔托诺夫斯卡娅,《作为叙事艺术家的布宁》,《欧洲信报》,1914,5期,335页。

32. 布宁,《苏霍多尔》,《欧洲信报》,1912,4期,12页。

33. 凯尔德士,《20世纪初的俄国现实主义》,129页。

34. 同注释33所引文本,131页。

35. 同注释33所引文本,129页。

36. 马里采夫,《伊万·布宁:1870—1953》,9页。

37. 高尔基,《致布宁的信》(1910),《高尔基研究:1958—1959》莫斯科,1961,53页。此后也有人谈到过历史观在布宁创作中的重要性,例如,可参看利哈乔夫,《古俄罗斯文学的美学》,莫斯科,1979,218页;多尔戈帕洛夫,《本世纪的文学运动与伊万·布宁》,多尔戈帕洛夫,《在世纪之交》,列宁格勒,1977,294—321页。

38. 布尔纳金,《对俄罗斯的诽谤》,《新时代报》,1911年2月11日。

39. 沃罗夫斯基,《文学素描》,沃罗夫斯基,《文学评论》,莫斯科,1956。

40. 科尔托诺夫斯卡娅,同注释31所引文本,336页。

41. 巴丘什科夫,《布宁》,《20世纪的俄国文学》,见温格洛夫主编的三卷集,莫斯科,1915,2卷,363页。

42. 斯捷彭,《布宁》,见斯捷彭《会面》,纽约,1968,107页。

43. 楚可夫斯基,《早期的布宁》,98页。

44. 对于布宁与托尔斯泰的联系,批评界在他在世的时候就曾多次指出过。杰尔曼,《艺术家的胜利》,《俄罗斯思想》,1916年,5期,24—27页;伊林,《蒙昧与醒悟。文艺批评集》,莫斯科,1991;作家们也谈到过这个问题,如托马斯·曼(参看《文学遗产》,84卷,2册,379页)等。请参看对于布宁与托尔斯泰的联系比较新的研究专著,如斯皮瓦克,《布宁与托尔斯泰(对于艺术风格的相互关系的研究)》,《语言学副博士作者文摘》,莫斯科,1967;斯皮瓦克,《细节:托尔斯泰与布宁创作中艺术的具体化原则》,《彼尔姆大学的科学笔记》,彼尔姆,1968年,133页。

45. 杰尔曼,同注释31所引文本,172页。

46. 伊林,同注释44所引文本,60页。

47. 斯捷彭,同注释42所引文本,107页。

48. 万登科夫,《叙事者布宁》,明斯克,1974。

49. 巴赫金,《美学活动中的作者与主人公》,见巴赫金,《语言创作美学》,莫斯科,1979,166页。

50. 盖伊,《作为文学发展"内在逻辑"的风格》,《文学风格的兴替》,莫斯科,1974,375—376页。

51. 马里采夫,同注释3所引文本,91页。

52. 科尔托诺夫斯卡娅,同注释31所引文本,340页。

53. 马里采夫,同注释3所引文本,194页。

54. 科尔托诺夫斯卡娅,同注释31所引文本,335页。

55. 《布宁访谈》,《莫斯科消息报》,1911,13期,9月12日。

56. "布宁的小说将不同的层次统一起来,这是一种具有隐喻性的手法,但它也确实符合历史的真实。"(多尔戈帕洛夫,同前,299页)。

57. 马里采夫,同注释3所引文本,194页。

58. 凯尔德士,《俄国现实主义的命运》,《19世纪末20世纪初的俄国文学。1908—1917》,莫斯科,1972,98页。

59. 斯利维茨卡娅,《布宁短篇小说的结尾——结构——细节》,《布宁选集》,奥廖尔,1974,100页。

60. 同注释59所引文本,91页。

61. 同注释59所引文本,91页。

62. 斯捷彭,同注释42所引文本,105页。

63. 克鲁季科娃,《在布宁艺术探索世界中(1911—1916年短篇小说的结构方法)》,《文学遗产》,84卷,2册,103页。



64. 斯捷彭,同注释42所引文本,105页。

65. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,93页。

66. 斯捷彭,同注释42所引文本,105页。

67. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,93—94页。

68. 同注释3所引文本,94页。

69. 马里采夫,同注释3所引文本,111-112页。另参看《现象学长篇小说》。

70. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,94页。

71. 马里采夫,同注释3所引文本,89页。

72. 丘达科夫,《契诃夫的美学》,莫斯科,1971。

73. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,102页;马里采夫,同前,90—92页。

74. 同注释31所引文本,108页。

75. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,95页。

76. 关于这个问题请参看:伍德沃德,《布宁早期哲理小说的结构和主体性》,《加拿大斯拉夫研究》1971,5卷;马里采夫:前书,107—108页。还可参看马尔金:《布宁哲学小说独特的内部结构》,《艺术作品的价值及大中学校文学研究对此的分析》,顿涅斯科,1977;科热缅金娜,《布宁小说〈败草〉,艺术整体中的情节发展特点》,《布宁与20世纪的俄国文学》。

77. 马里采夫,同注释3所引文本,108页。

78. 同注释3所引文本,108页。

79. 伊林,同注释44所引文本,97页。

80. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,97页。

81. 请参看对于与此相关的布宁哲学问题研究:马里采夫,同注释3所引文本,119—128页。

82. 请参看对于布宁小说社会主题更深入的论述——斯利维茨卡娅,《布宁创作中的社会问题与宇宙中恶的问题(〈兄弟〉与〈来自旧金山的绅士〉)》,《20世纪的俄国文学(革命前)》,卡卢加,1968。

83. 斯利维茨卡娅,《情节—结构—细节……》,96页。

84. 同注释83所引文本,97页。

85. 马里采夫,同注释3所引文本,132页。

86. 关于这一情节类型请参看普罗普,《积累的童话》,《俄国童话》,莫斯科,1984;塔马尔琴科,《情节历史中的积累原则》,《作为历史美学的文学作品的整体性》,克麦罗沃,1986。

87. 斯皮瓦克,《布宁和列·托尔斯泰作品中"活的生活"(托尔斯泰传统中的布宁美学的若干方面)》,《比尔姆大学学报》,1967,155期;马里采夫,同前,《活的生活》一章。

88. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,94页。

89. 维戈茨基,《轻轻的呼吸》,维戈茨基,《艺术心理学》,莫斯科,1965年。

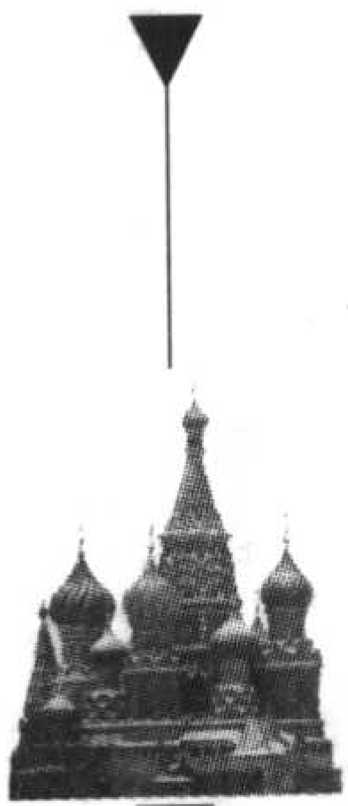
90. 斯利维茨卡娅,同注释31所引文本,95页。

91. 斯利维茨卡娅,《布宁的小说〈圆耳朵〉(布宁与陀思妥耶夫斯基)》,《20世纪的俄国文学(革命前)》,卡卢加,1971,3集。

92. 请参看对于这篇小说虽不无争论,但很有意思的分析:马加赞尼克的《布宁的小说〈老婆子〉从事物的美学到它的哲学》,《撒马尔罕大学论文集》,撒马尔罕,1973,238期。

93. 斯利维茨卡娅,《情节—结构—细节……》,95页。

94. 布宁,《灾难的日子》,莫斯科,1990,65页。下面的引文都来自《灾难的日子》同一版本,页数随文标出。





亚历山大·库普林

第十一章

亚历山大·库普林

◎季雅科娃 著　路雪莹 译

亚历山大·库普林(1870—1938)曾经写道:"在俄国读者中,有一群为数众多,然而很难捕捉的中间读者是仅仅凭借健全的本能来判断作品的,但是他们在对年轻的作者做出选择和评判的时候却从来不会犯错误。"[1]他用这句话对自己的读者做出了准确而简洁的判断,流露出对他们的感激之情。从20世纪初至今,正是国内"为数众多,然而很难捕捉的——智慧而有独立思想的读者"始终不渝地拥戴和欣赏着库普林的小说。库普林这种独特的文学命运是与他世界观与美学方面的特质密不可分的。

库普林的小说乍看起来非常清晰易懂,然而其内部却是充满矛盾的:一方面注重故事情节,另一方面又具有深层的自传抒情底蕴;一方面现实主义的特征非常突出,往往使作品接近于特写、自然主义小说和"社会民族志",另一方面又受到印象主义艺术实验的熏染,有的地方还带有新浪漫主义小说的特点。写这些小说的作者曾经梦想把作品校对十一或十二遍,然而少年时代却经常在编辑部的桌子边上干活儿,成年以后有时又会向速记员口述,用这种方式来写故事。与库普林同时代的批评家在对他进行评论的时候,对这种双重性已经有所感觉和揭示。科尔托诺夫斯卡娅所写的《生活诗人》(1915)这篇文章,差不多是对库普林创作的"俄罗斯时期",即"革命前"和"流亡前"创作的总结。她在这篇文章中指

出:“大自然精心筛选了俄罗斯民族性当中的一部分精华赋予契诃夫，而对库普林虽然非常慷慨,但却不够精心,他的身上良莠并存地体现了俄罗斯性格的所有特征……两位作家的‘气质’首先表现在他们对于创作的态度不同。契诃夫是以专业的精神对作品进行精雕细琢,手法纯熟,循序渐进地臻于完善,而在库普林的作品中却根本感受不到这种有章法的进展。他好像是完全自发地成长起来的,一路窜升,时而达到巅峰,时而又出其不意地跌入谷底。自然的宝藏似乎是喷溅到库普林身上的,它熠熠生辉,然而这种光却是不均匀的。在他的才华横溢之中有着某种俄国式的松散而不稳固的杂质。”[2]

20 世纪初,克拉尼赫菲尔德把库普林称为“可喜的偶然造就的诗人”,他指出:“这位艺术家原始的创造力要比他的理论体系丰富和深刻得多。”[3]



丘科夫斯基也在 1910 年左右不止一次地指出:“……他有着天才的眼光。其作品最好的段落就像一幅幅画面一样。难怪反对他的人会说他是一个描摹派的作家。他总是精细地品味着画面……我有的时候觉得,他主要是靠眼睛,而不是靠心灵生活。但现在我看到,他的眼睛是为心灵服务的。”[4]

1905 年文学评论家克里尼茨基曾记录下库普林所说的“现实主义作家十要”,其中有库普林对自己“品味画面”原则的叙述:“画面要饱满,自然,鲜明,杜绝刻意追求精巧的做法”[5]。同时代人将他最好的作品中这种朴实的,“自然而鲜明的”特点看作其小说特有的风格和品质。库普林的朋友,著名的文学史家巴丘什科夫在《狂放的天才》这篇文章中第一个发现,对库普林的貌似简单的文本进行分析其实是很不容易的,他说:“关于库普林的作品可以写出很多评论,但是对于库普林的写作手法却无话可说,只能赞叹他的描绘本领……他属于那样一类作家,他们的作品只需要推荐给读者,告诉他们:读这个作品吧,这是真正的艺术,每个人都能读得懂,不需要任何诠释。”[6]

不过,当今有些研究者还是撰写了研究库普林小说美学的专著[7]。

1906 年,库普林在给温格洛夫的信中说过:“我的所有作品几乎都是自传。我有时候会编造外部的情节,但从根本上来说……一切都来自我的生活经历。”[8]

作为艺术家的库普林具有矛盾的气质:他的早期作品反映出作者立场、人物形象和观点的双重性:神经质的绝望、尖刻,对“有权有势,脑满肠肥”的人的惧怕、不时冒出的阴郁的激情,这一切和作者对一切善良有力事物的热爱、和对大地上万物满怀赞叹,热爱生活,追求理想的主人公形象交织在一起。这种文学现象是相当罕见的。这些小说中既有对于森林牧场之神潘的追慕，表现了潘的力量在自然界和人的心灵中自发喷射所释放的强大力量,也有契诃夫式的,对于 19 世纪与 20 世纪之交俄国现实生活的微小细节的温情关照,两者融为一体。

这种双重的特征一部分是由于“时代环境”的影响(科尔托诺夫斯卡娅在《作为时代表述者的库普林》(1907)一文中一针见血地指出:“我们在对生活极度高涨的激情与阴郁的

保守主义之间摇摆不定。库普林注定要做这个与契诃夫的时代相衔接的，有过渡性质的旧时代的歌手。"[9]），而另一部分则与小说所植根的，作家自己早年斑驳陆离而充满矛盾的生活有关[10]。

亚历山大·伊万诺维奇·库普林 1870 年出生于奔萨省的一个县城——诺罗夫恰特。弗洛罗夫在内容翔实，资料丰富的专著《库普林与奔萨地区》[11] 中对作家的家世进行了详细的研究。库普林的父亲出生于下层军官家庭，母亲的身份是公爵小姐，娘家姓为库仑恰果娃。

家族的传奇经历对于作家本人富于传奇色彩的创作也起了很大作用。库仑恰科夫家族是奔萨的地主，有着古老的谱系，可以上溯到金帐汗国，到亚历山大二世改革以后渐趋没落。这个家族有着豪放，狂暴，自由不羁的性格，酷爱骏马、猎犬和打猎，世代承袭着"金帐汗国式的火爆性格"，祖上曾有过很好的养马场，但后来"因纵酒和种种放荡行为而败落了"（Ⅷ，372）。"外祖母家曾有两个很棒的庄园——谢尔巴科夫斯克村和祖博夫村，后来也被狂放的祖先败光了"（Ⅵ，91）——所有这些都反映在短篇小说《勇敢的逃亡者》（1917）和长篇小说《士官生》（1928—1932）的情节中。

库普林早年丧父。作家的母亲库普林娜因为出身贵族，被收留于位于莫斯科库特林广场的孀妇院，而孩子们则被安排公费入学读书。作家幼年时期是在孀妇院悲戚的氛围中度过的，然后进入拉祖莫夫孤儿寄宿学校和莫斯科第二士官学校学习（1880—1888）。童年这种"寄人篱下的生活，那些求告、赔笑、琐屑然而难以忍受的屈辱"（Ⅳ，281），凄苦、愤恨、恐惧，面对生活一筹莫展的感觉——这些都深深地嵌入年轻的库普林的生活经验中。

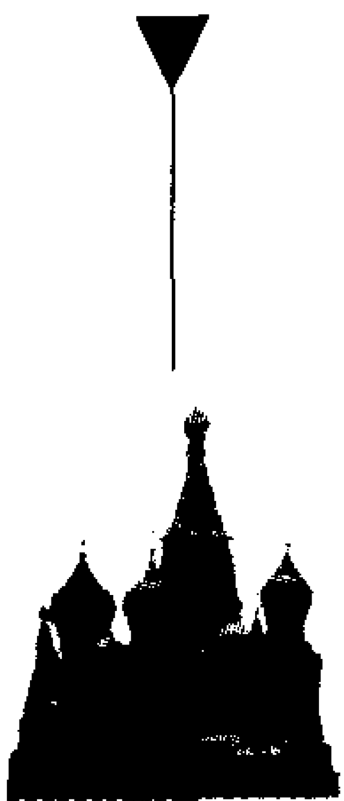
但是，作家童年的莫斯科获得的绝不仅仅是一些"琐屑的，然而难以忍受的屈辱"。19 世纪 80 年代，亚历山大三世时代的莫斯科似乎也为库普林才能的发展提供了良好的背景，使他热爱生活，造就了崇尚精神健康和坚强有力的品格，以及犀利的思想和开阔的心灵。作家日后在《列诺奇卡》（1910），《三色堇》（1915）等小说中对童年的印象进行了认真的反思。很多年以后，库普林写了一系列小说和随笔赞美 19 世纪末，也就是他童年和少年时代的莫斯科，其中包括《红马，灰马，枣红马和黑马……》（1928），《莫斯科的雪》（1929），《莫斯科的复活节》（1929）等，还有长篇小说《士官生》，这部带有明显自传色彩的小说，与库普林 1889—1890 年在莫斯科亚历山大军校作士官生的生活有着密切联系。

库普林的小说中总是对自己的经历进行逐渐的，然而不间断的重新思考，这反映了他的世界观与对待艺术的价值判断体系正在发生深刻而系统的转变。

1890 年，库普林从莫斯科亚历山大军校毕业，成为第聂伯第 46 步兵团的一名少尉。在四年的服役生涯中，他不断在部队之间调动，辗转于西南地区的犹太人定居点和边境小城之间。在这个阶段，他获得了一些新的经验——军旅生活、南俄地区各省份的波兰和犹太居民点的生活和传闻、边防军和走私者的生活等等。1893 年 8 月，库普林曾想考入总司

令部军校，以便离开部队所在的偏远地区，获得在军队系统晋升和进入彼得堡的机会。但却遭到了挫折。库普林没能参加入学考试，其原因他是做了一件近乎疯狂的事——“把一个执行公务的警官推下水”。在前去考试的途中，他在基辅的第聂伯河边上与一位警察分局长发生了冲突，于是年轻的士官生便将这个维护秩序的人推到了河里[12]。

根据基辅军区司令，著名的作战将军和军事理论家德拉戈米罗夫（后来他成为《决斗》中军长的原型）[13]的命令，库普林被取消了报考总司令部军校的资格。因此库普林于1894年秋天以中尉军衔退伍，来到了基辅，按照他的说法是“身无长物，举目无亲……此外，最糟糕的是，我既没有学问，又没有生活知识”[14]。



这时候库普林已经写了一些有些稚嫩、热情而伤感的诗歌，翻译了海涅和贝朗瑞的一些作品，并与1889年12月号的《俄国讽刺杂志》上与诗人帕利明合作发表了华丽而幼稚的小说《最后的首场演出》。他还在19世纪90年代颇有影响的《俄罗斯财富》等刊物上发表了中篇小说《在黑暗中》和短篇小说《月夜》（1893年，6—7期和11期）。1893年8月，库普林在彼得堡被介绍给米哈伊洛夫斯基和伊万钦－皮萨列夫，与杂志的编辑部建立了通讯联系。1893年12月，他写信告诉米哈伊洛夫斯基，自己正在创作长篇小说《悲伤的人与愤怒的人》[15]。但这个构想并没有能够完成。在接下来的7年中，库普林注定要一直在南俄的外省期刊上锲而不舍地耕耘，这成为他成长的学校。从1894年9月开始，他在《基辅人》、《基辅论坛》、《生活与艺术》（基辅出版）等报刊上发表了大量的短篇小说、诗歌、文章、特写、故事、评论，每星期发表数首十四行诗，稿费只有每行一个半戈比。他的作品引起了高尔基的兴趣（1895年秋高尔基曾想邀请库普林到《萨马拉报》工作）[16]。1896年秋冬之际，库普林在《基辅论坛》这家报纸上发表了系列随笔《基辅众生相》，表现出了对生活的深刻了解和洞察力，这对于小说家库普林来说是十分重要的。然而，毫无疑问，这些贫穷的岁月，半流浪的生活，对于他的个性和才华都是严酷的考验。

1897年，当库普林的一本薄薄的小说集《小品集》在基辅出版以后，《俄罗斯思想》的一位评论员曾不无讽刺地写道：“也许，这些小品是在某个省城大报的‘通俗文艺’栏目上发表的，而且说不定就是专门为小品文栏目而写的。”[17]而《俄罗斯财富》的评论员发现，这本书中有来自莫泊桑的影响，不过没有莫泊桑的深度和风格魅力，这篇评论认为，总的说来，《小品集》是“一系列零散照片和笑话的组合，虽然有不少吸引人的内容，”但“没有结合成强大的艺术感染力”[18]。

的确，库普林发表于19世纪90年代中晚期的作品五花八门：其中既有东方风格（《阿里－伊萨》，1894），又有中世纪的日耳曼风格（《因格尔施塔特的刽子手》，1900），还有传说和流传于军队里的笑话（《丁香花丛》，1894）；既有一些为报纸撰写的，情节简单的圣诞节和复活节故事，也有成熟的小说，如《良医》（1897）和《乐手》（1900）；既有最初的动物题

材小说，匆匆记下的关于走江湖的马戏团的传说，也有一些很出色的作品，如《调查》(1894)，《麻雀》(1895)，《宿营地》(1895)，《Allez!》(1897)，《夜岗》(1899)，特写《打松鸡》(1899)等。库普林的小说情节形形色色，从一定程度上讲，这是由于他在那几年的经历异常丰富和充实。他一方面在基辅的报纸上大量发表作品，后来还为另一些刊物撰稿——例如日托米尔的《沃伦》，顿河罗斯托夫的《亚速尔沿海地区报》，以及《顿河论坛》，《敖德萨新闻》等，另一方面频繁地变换生活地点和职业。正是在1894—1900年期间，他"先后做过军官，土地测量员，装卸工，搬砖工……还做过护林员，春季和秋季在别墅区搬运家具，为马戏团打杂儿，做过下九流的演员行当……"(Ⅶ,14)。他还曾在乡村郊区做过代理诵经士，在钢厂做过统计员，种过马合烟……库普林熟知俄国生活的细节以及各种职业的内情、不同的生活方式、方言与黑话、各种色彩、声音、气味。库普林的这些特长反映在他1900—1910年的小说中，成为一个显著的特色。

库普林在《现实主义作家十要》中指出："如果你想描写某种事物……就先要把它想像得非常清晰，包括气味、味道、姿势、表情……在描写风景的时候要记住：在小说中，所谓的'大自然画面'是通过人物的眼睛看到的：他可能是孩子、老人、士兵、鞋匠。他们每个人都以自己的眼光去看……要学会'别人的语言'，抓住其中的特色……要研究、倾听他们是怎样讲话的。……而最重要的是要非常活跃地工作。你是一个记录生活的人。你要到殡仪馆去做拿火把的人，和渔民一起在流冰上经历暴风雪，到处都要去走一走，看一看，要去做一条鱼，一个女人，体会生孩子的感觉，尽可能地钻入生活的最深处，暂时忘却自己。"[19] 在19世纪90年代末，库普林正是如此或大致如此生活的，如果说，这种生活方式一部分是为严酷的环境所迫，但这些生活经验对于小说家库普林形成自己的创作方法却是受用无穷的。在19世纪90年代末，"印象主义的生活记录者" 库普林还没有在小说中找到与其生活经验完全对应的表达方式，但他正在朝着这个方向努力，这正是他的追求。

丘科夫斯基欣喜地描述了库普林在19世纪初深入生活的情景："他总是渴望研究和理解各行各业的人是如何生活和工作的——工程师，工厂工人，流浪乐手，马戏团演员，盗马贼，修士，银行家，密探……他要做一个现实主义作家和民风民俗的描绘者，对自己的要求简直无穷无尽……他与骑师聊天时就像一个骑师，和厨师聊天时就像厨师，和水手聊天时就像一个老水手。他像一个孩子一样炫耀自己丰富多彩的经验，喜欢在其他作家面前卖弄(例如在魏列萨耶夫、列昂尼德·安德列耶夫面前)……在描写气味方面库普林有一个惟一的对手——伊万·阿列克谢耶维奇·布宁。当他们两人遇到一起的时候，他们就会比赛。这是一场狂热而开心的游戏，看谁能更准确地描绘出天主教堂在复活节晨祷时的气味，或是马戏团场子里的气味……"[20]

不过，库普林关于"生活的记录者"的观念也在其早期小说中有所体现。1896年，年轻的库普林作为基辅报社的通讯员前往新俄罗斯的工业区，了解了叶卡捷琳诺斯拉夫省的

冶金工厂和钢轨制造厂、顿巴斯的煤矿，1896年8月至12月曾在沃伦采沃的钢厂做过小办事员，特写《钢轨制造厂》和《尤佐夫卡的工厂》为中篇小说《摩洛》(首发于《俄罗斯财富》，1896，第12期)提供了素材和草图。

这一时期俄罗斯的工业迅猛发展。被称为"新美国"的俄罗斯新貌(库普林也在文章中使用过这一19世纪末、20世纪初的流行说法)，新的"时代主人公"——工厂主、精明的能人、工程师——的出现，引起了19世纪末俄国小说界的高度关注。在博博雷金和涅米罗维奇－丹钦柯的长篇小说中，对于工厂主和精明的能人一味加以赞颂，把他们当作未来时代的"文化主人公"，与之相对的是马明－西比利亚克、加林－米海伊洛夫斯基、柯罗连科、年轻的高尔基等人，他们在小说中对于"工业文明"及其代表人物进行了更为精细、全面、带有批评性的描写。库普林的《摩洛》正是倾向于这一传统的。



《摩洛》并没有使它的作者一举成名，但是引起了批评界一定的关注。《田地》杂志的一个评论家指出："作者对于我们的大型工厂中建立起的秩序心存不满。"[21] 波格丹诺维奇在文学评论《神的世界》中指出，工程师鲍勃罗夫的形象在当时的小说中是很典型的[22]。而斯卡比切夫斯基指出："正如奥涅金和恰斯基反映了20–30年代……当代小说中的这个精神变态的主人公无疑也是我们这个急剧变化的时代的代表和代言人。"[23] 这些观点无疑都是正确的。库普林1896年秋写信告知米哈伊洛夫斯基自己正在创作这部作品，在信中他自己也说道："……我还是无法回避病态心理。也许我与这个不幸的题材有着不解之缘？"[24] 1899年，高尔基对于《摩洛》的社会观及小说本身都给与了高度评价[25]。

但是没有一个批评家看到：在库普林早期的作品中，来自传统的对现实生活的出色描写与属于"新文学"的世界观是有机地结合在一起的。当描写摩洛的神殿——钢厂时，当然有一些在技术上十分精确的细节，表现出作家是个内行的人，但作家对于色彩和形象象征意义的表现也是相当娴熟的。作家自觉地运用了象征性的色彩——红色，灰色，黄色，黑色，紫色，暗蓝色。对硫磺，铁，锈，烟，工厂噪音等等的描写也具有象征意义。库普林的"摩洛"代表的"恶"不仅仅是社会意义上的，而且是本体论意义上的——这就是玷污大地、使人性扭曲和异化的工业文明，它在作者心中引起差不多神秘的恐惧，而钢厂的形象因此几乎具有了启示录般的意义。

"张开血盆大口"的工厂，冒着黑烟的烟囱，熔炉的"巨大的红色眼睛"——在这些描写中都似乎闪烁着恶龙的影子。但重要的是，小说的主人公，工程师鲍勃罗夫一点也没有以解放者和骑士自命——这位(按照斯卡比切夫斯基严苛的说法)"当代文学的精神变态的主人公"只能在吗啡中寻求解脱。

库普林早期小说中有一些他喜爱的主人公，他们在寻求逃脱这种恐惧的方法，渴望投入到现实生活中。库普林早期小说的主要人物是具有细腻的心灵构造的人，他受到被广泛认同的事物发展进程的压迫——工厂中军队般严格的生产日程(《调查》，1894)，剧院的幕

后生活（《出名》,1894），编辑部或马戏团的日常事务（《疲惫不堪的人》,1896;《Allez》,1897）,地下室的窘迫生活(《儿童花园》,1897)等等。对于他和他的主人公来说,群体也是某种"摩洛"。

……但是,这样的主人公经受不住"理想的考验":即大自然、人的自然而健康的感情、爱,以及一切需要道德力量、勇气、健康的心灵、责任心的事物对人的要求。在《阿列霞》(1898)中,库普林首次表现了这种冲突。这个中篇小说在遭到《俄罗斯财富》杂志拒绝以后,登在《基辅人》报上。根据饶尔丹斯卡娅的回忆,高尔基对于《阿列霞》很赞赏,说它"充满了青春的情绪"[26]。库普林自己尽管承认这篇小说有某些不足,仍然说《阿列霞》与《生活的河流》是他最心爱的作品。"这两篇作品比我的其他小说更多地表现了我的心灵"[27]。

在库普林的这篇小说中是否存在着"汉姆生式的主题"呢?《阿列霞》这篇小说发表于《潘》和《维多利亚》的俄译本发表之前,1898 年《阿列霞》在报纸上发表的版本很明显具有屠格涅夫的《猎人笔记》的影响(批评者也发现了这一点)。这篇小说的开篇(后来被库普林取消了),其情节与屠格涅夫的《初恋》的开头很相像。这篇小说讲的是一个可爱的、感情细腻的、"汉姆生式的"主人公没有经受住"巫师"对于坚强、完整的心灵和自我牺牲的感情的考验。这是库普林想在自己的人物身上找到心灵的力量和健康的道德的一次较早的尝试,他用对生命的强烈感情，对大自然自发的、多神教和泛神论式的亲近感情来考验主人公……阿列霞是库普林小说中第一个浪漫主义的女性形象。1908 年,克拉尼赫菲尔德对此发表评论说:"我们这位现实主义的艺术家第一个心爱的女性形象竟是一个真正的女术士,甚至更简捷地说,一个基辅女巫,这难道不是很有意思的吗?"他还指出,库普林成熟时期小说的女主人公也与阿列霞有几分相似[28]。

在 19 世纪与 20 世纪之交这段时期,库普林感到对自己不满,经历了创作的危机。他面临着最后的选择:是安于做一个外省的卓有成就的通俗栏目作家——当时他的稿酬已经不是每行一个半戈比,而是五戈比,可以同时轻松地写作关于各种问题的评论:"关于黄金货币与象征主义者,关于和中国的贸易与地方官员,关于新戏剧,关于马克思主义者,关于交易所,监狱,自喷井……"(Ⅲ,122),还是做一个有明确价值取向的真正作家。1901 年,库普林大概是第一次用几个月的时间去写作一个不长的作品,这就是短篇小说《在马戏团》。

1901 年 2 月,库普林在敖德萨"非常胆怯地"将自己的第一本书《小品集》(1897)送给契诃夫。1901 年夏,库普林住在雅尔塔,他正是应契诃夫的邀请,在奥特街契诃夫的房子里写作《在马戏团》的。他们的这段交往对库普林的影响很大,对于其道德观的确立和文学创作都具有难以估量的意义。正是由于契诃夫的介入,库普林在 20 世纪初成为一个真正的作家。这差不多是他的转变的首要原因。1901 年 5 月,库普林在给契诃夫的信中写道:"只有对您我才会像那些缠住高尔基的女学生一样,一个劲儿地追问:'请告诉我们,应该

怎样生活？'请您不要为此生气。"[29]

库普林于1904和1905年撰写了一系列回忆契诃夫的随笔，表达了同样的感受。关于这两位小说家的私人交往与创作联系，许多研究著作都多有涉及[30]。但库普林早在1901年就已经期待将他与契诃夫的密切关系"告知天下"，当时他在一封信中请求契诃夫允许自己将第一本"严肃的"，"在首都发表的"小说集献给他[31]。

库普林继承了契诃夫的文学主张，推崇"平凡的生活情节、平淡的叙事，避免使用煽情的笔法"（Ⅸ，32）。与契诃夫一样，他认为在新式小说中，词语的紧凑，简练，句子的充实与言之有物应远远超过"皮谢姆斯基、格里戈罗维奇或奥斯托洛夫斯基的时代"（Ⅸ，32）。值得注意的是，库普林在谈到契诃夫的小说时，提出了自己的最重要的文学任务："他就像一个具有丰富的知识，超人的敏锐，使人变得冷漠的经验，非凡的洞察力的医生，沉思地倾听着俄罗斯生活的流动，向我们讲述着我们的病情：冷漠，惰性，粗鲁，肮脏，懒散，极度的自私，怯懦，优柔寡断。他是一个细腻而忧郁的怀疑论者，已经不再相信那些治标不治本的药方，所以没有把话说尽，没有告诉那个不愿从椅子起身的衰老而懒惰的病人：他最需要的是那不可能得到的自由的空气和急速而有力的运动。"（Ⅸ，97）。



而小说家库普林最主要的任务，就是把这个诊断挑明，告诉人们必须"呼吸自由的空气和进行急速而有力的运动"，将具有创造力、新鲜而完整的世界观，热爱生活的主人公引入世纪之交的俄国文学。1901年，当库普林住在雅尔塔契诃夫家中创作那篇具有转折性的小说的时候，他已经在努力地寻找这样的主人公了。

库普林早期小说的主人公——老骑师罗利说："我们马戏团的人不大信命。我们每一个晚上都得指望自己的神经，自己的灵活和力量，这样一来，就变得只相信自己，只指望自己。"（Ⅰ，348）看来，除了个人对马戏的热爱和熟悉以外，库普林还想在马戏这个题材中颂扬这种"相信自己和指望自己"的精神，使得主人公（也许还有作者自己）获得一种武器，与自己内心那种命中注定的衰弱无力、受困于生活和社会秩序的"摩洛"的感觉斗争。《在马戏团》的主人公尼基塔·姚内奇·阿尔布佐夫是一个角斗士，作者将一些看来不可能并存的特点集中在他的身上：险恶而戏剧性的职业，过人的体力，生活在供人观赏、却很少被19世纪末俄国小说所关照的世界——马戏团中，但同时又是一个非常驯顺的人，一个"小人物"，他因为在谢肉节的一个星期中过于频繁的演出，由于经理的坏脾气，由于合同上100美元的违约金而卖命，最终死去。

甚至马戏团都受到社会体制的掌控。小说以托尔斯泰式的笔法描写了这种机制的荒唐，为健康光明的人类理智所难以想像的极度虚伪，以及它对人残酷而恐怖的统治。对不可理喻而又冷酷无情的体制最精彩的描写，是尼基塔·姚内奇与美国人罗伯特决斗之前（他在这场决斗中猝死）的那一幕："阿尔布佐夫的脑子里产生了一个异常清晰的思想，他觉得他现在要做的事是那么野蛮，荒谬和残忍。但他知道，他感觉到，一种无名的，无情的

力量将强迫他站在这里，去做那样的事。他头脑发木，悲伤而驯顺，一动不动地站在那里，眼睛看着大幕那沉重的褶皱."（Ⅲ，168-169）

但阿尔布佐夫终究没有被压垮。他是凭着"自己的神经……自己的力量"与"摩洛"进行殊死决斗，最终战死而成为它的牺牲品的。

《在马戏团》是由一些不断变换的画面拼贴起来的，库普林对这些画面的描写非常精细：谢肉节期间的城市，马戏团的侧幕，在穹顶下飞来飞去的意大利的杂技演员安托尼奥和根里埃塔，阿尔普佐夫住的旅馆房间，他的病态的梦魇……库普林第一次将他作为小说家的优良素质如此充分地结合在一起：杰出的观察力，对描写对象的熟悉和了解，仁爱，对主人公的爱。

1902年1月，小说刊登在《神的世界》上。当月22日，契诃夫致信库普林说："亲爱的亚历山大·伊万诺维奇，我要向您通报，托尔斯泰读了您的小说《在马戏团》，他非常喜欢"[32]。

从1901年秋天开始，库普林的命运发生了急剧的、决定性的转变。他在莫斯科结识了"星期三"小组的成员捷列绍夫，并与这一小组的其他成员开始交往，其中包括安德列耶夫、夏里亚宾、古谢夫－奥连布尔格斯基、别洛乌索夫。在稍早的1897年，库普林已经在敖德萨与布宁结下了友情，这对于他具有相当重要的意义[33]。

与此同时，库普林受到米罗留波夫的邀请，前往彼得堡主持《大众杂志》的散文栏目。库普林到彼得堡之后，布宁把他引见给《神的世界》的女出版商达维多娃。

1902年2月，这位女出版商的养女玛丽亚·卡尔洛夫娜·达维多娃成了库普林的妻子[34]。库普林很快就离开了《大众杂志》，到《神的世界》主持散文栏目，实际上成为这个杂志的主编之一（另外的两个主编是波格丹诺维奇和巴丘什科夫）。1902—1904年期间，库普林最终进入了首都作家和杰出的文艺批评家的圈子，并在一定程度上成为左右文学进程的作家之一。这一时期，他可以精细地，不慌不忙地写作，写出的东西相对较少，但其中有一些很重要的小说，如《沼泽》、《胆小鬼》、《盗马贼》、《安宁的生活》、《白卷毛狗》等。

"新作家，老方法"[35]——1905年列夫·托尔斯泰这样赞扬库普林。但是，到20世纪初，库普林的小说中已经渗入了"新文学风格"的若干主题和手法。例如《沼泽》（1902）的部分情节虽然与柯罗连科的《森林在喧嚣》（1895）有些相似，但这种相似反而更突出了两者风格的巨大差异。库普林试图创造一种对他来说全新的俄罗斯形象，这一形象奇怪地有些近似于象征主义关于"至今保持原始状态的，人民心灵的魔圈"（布洛克）[36]的神话。作家在写给米哈伊洛夫斯基的信中曾谈到小说的构思，对此有形象的说明："这些人好像被他们恐惧地信奉的神灵所控制……这种歌唱中流露出穴居的人类对于神秘而凶暴的大自然的畏惧……就是这些。这完全是一篇感性的小说."[37]

在这些小说中，库普林试图利用早期现代主义小说的若干主题来实现自己最主要的

追求："挣脱阴郁的怀疑主义，走向生活"，对"新鲜空气和迅速而有力的运动"的向往。但是，1902 年在他的文学生活中出现了一种强大得多的吸引力：那就是《知识丛书》与知识出版社。

1902 年 10 月双方开始磋商由知识出版社出版库普林的小说。库普林写信给契诃夫说："如果事情能够谈成，我会感到非常幸福。"[38]1903 年库普林结识了高尔基，1903 年 2 月库普林小说集的第一卷由知识出版社出版。

支持《知识丛书》的批评界很快就将库普林归入"影响《知识丛书》的气味、音色、色彩，给它带来成功"的作家[39]，(与库普林同列为这一行列的还有高尔基、安德列耶夫、斯基达列茨、布宁)。评论界似乎相当准确地将第一次俄国革命前夕的俄罗斯比喻为《复活》前几章中的德米特里·聂赫留道夫，指出："列昂尼德·安德列耶夫、马克西姆·高尔基、古谢夫－奥连布尔格斯基和库普林在知识出版社出版的文集中把一系列棘手的问题摆在觉醒的聂赫留道夫面前：关于战争，关于知识分子的任务，关于父辈的国家和下一代的国家，关于监狱和从监狱走向自由的天地……"[40]



评论家在库普林的《胆小鬼》(1902)和《盗马贼》(1903)的主人公身上看到了高尔基"流浪汉主题"的延续："盗马贼首领的形象被理想化了，正如后来一切来自下层阶级的浪漫的放逐者都被理想化了，他们爱报复又好心肠，有贼性，胆大妄为，强悍有力，既能做恶，又能做出英雄壮举……"[41]

看来，这种说法只有一部分是公正的。在库普林 19 世纪初的小说中，社会批判的主题极其鲜明，而且往往与情节的发展并无有机的联系。著名的小说《白卷毛狗》(1903)的创作过程就很说明问题：库普林本来是讲述他在敖德萨郊外遇到的流浪马戏班的生活和漫游故事，后来却加上了一个虚构的任性男孩儿果果的故事，以及一个看门人阿尔多在老爷的别墅行窃的故事。在小说《麻疹》(1904)中，关于第一次堕落和最后一次爱情的细腻伤感的故事却被一个大学生和一个信奉"波纹绸里子裹着的民族主义"的地主之间的"思想"争论所打断。(Ⅲ，325)《安宁的生活》(1904)引起了托尔斯泰的疑义："他不喜欢把自己的意图强加给读者，他是个很好的，很健康的艺术家。我记不清他那篇小东西叫什么了，就是老头去教堂的那篇——写得太棒了！……只是不该把老头儿写成告密者……何苦呢？"[42]

托尔斯泰对库普林的新作品做出反应并不是唯一和偶然的一次。对于小说家库普林来说，那是一段大力学习广义的托尔斯泰传统的时期，同时托尔斯泰对他的作品也大加关注和赞赏。库普林与托尔斯泰的关系远不止于单纯的崇敬，就像大多数年轻的同时代人那样。《哥萨克》是库普林毕生最看重的书之一。无论是 20 世纪初，还是 20 年代，在库普林的信中都不断提起"身上散发着好闻的些许血腥味和烟味以及高加索红酒味"的叶罗什卡，提到"在俄国的大人物身上有许多叶罗什卡的气质"[43]。库普林在特写《在圣尼古拉号船上与托尔斯泰相遇》(1908)中，在《我们的辩词》(1910)、《船长》(1920)、《托尔斯泰》(1928)

等文章中，在小说《革出教门》以及不同时代多次的访谈中多次表达了对托尔斯泰的景仰。

库普林在《我们的辩词》一文中将托尔斯泰的晚年与使徒约翰·博格斯洛夫生命中的最后几年相比。除了《哥萨克》、《战争与和平》以外，对于库普林的心灵体验具有特别重大意义的还有《安娜·卡列尼娜》、《复活》、《黑暗的势力》、《哈泽·穆拉特》等。

库普林从托尔斯泰那里学会了"用描写风土民情的方法来表现心灵的激荡"[44]。使库普林最受触动的是，在那些"粗野的"场面中，早期托尔斯泰对力量的欣赏，对描写对象的确切了解和理解，与晚期托尔斯泰的反文明，反国家主题，与对被普遍接受的社会生活形式中包含的虚伪，虚假，做作和违反人性的内核的"存在主义式的"敏锐感觉全都融合在一体。

不过，在库普林看来，托尔斯泰最重要的功劳在于："他使我们这些盲目而乏味的人看到天地万物是多么美好。他告诉我们这些疑心重重的吝啬的人，原来每个人都可以拥有美好心灵，成为善良的，有同情心的，有趣的人。"[45] 这种对于力与美，对于健康肌体的欣赏眼光，这种对于世间生活之美与欢乐的切身感受，就是库普林从托尔斯泰那里继承下来的最重要的创作特点。

值得注意的是，在 1902—1909 年期间，在托尔斯泰的信件以及与同时代人的谈话记录中也经常提及库普林的小说。在亚斯纳亚·波良纳曾很多次地朗读库普林的小说，托尔斯泰尤其喜欢《Allez!》、《在马戏团》、《夜岗》等，而对于中篇小说《决斗》的态度则复杂得多，他对很多段落大加赞赏（如拉伊萨·彼德尔松写给罗马绍夫的信，大检阅，在团长舒利戈维奇家吃饭的场景等），但这并不妨碍他对这本书的精神、风格、主题提出批评，指出阅读库普林的《决斗》会对读者的世界观及对现实的态度产生不好的影响。"我读了这本书感到不快。太沉重了……这是本讨厌的书，写得倒是挺有才气。"[46]

托尔斯泰在亚斯纳亚·波良纳读过库普林的《调查》（1894）之后（这个小说于 1903 年被作者收入知识出版社出版的小说集中），写作了《舞会以后》（1903）[47]。托尔斯泰言辞中曾流露出对这位年轻的同时代人的兴趣和喜爱："我和他是在从雅尔塔返航的'圣尼古拉号'船上认识的，他是一个黝黑的，令人愉快的人……""我想起了库普林，他过去是个军人，现在在编《神的世界》，听说过去喜欢狂吃豪饮，是个大力士"[48]。托尔斯泰在对作家们进行评论时的偏心也很说明问题："库普林比高尔基和安德列耶夫强……库普林的小说没有任何虚假的东西……他的天分比高尔基高，更不用说安德列耶夫了。"[49]

还有一个大概是最重要的评语，那是 1907 年 2 月说的一句话："他还太年轻……当他大谈自由主义的时候，就显得力不从心，而当他表现感情的时候，就变得很强大……"[50] 这句话完全可以做中篇小说《决斗》的卷首语，因为它明显地反映出作者同时受到《知识丛书》的政治倾向及托尔斯泰传统的深刻影响。

库普林1902年曾经说过："我需要摆脱军旅生涯在我心中的重压……我了解军人的语言，包括士兵、军官、高级指挥官们的语言，我以前的短篇小说中很少用到这些，现在它们对我来说却非常有用……"[51] 20世纪初，高尔基热情地支持库普林写一部反映俄国军队的小说。1903年8月库普林在给米罗留波夫的信中说："秋天我就要为一本关于军队生活的书'钉上最后一个钉子'了。"[52]然而当时他已经毁掉了共有六个章节的第一稿。直到1904年初他才重新着手完成这一构想，他给高尔基读了最初的几章，并因为得到他的赞扬而备受鼓舞。

1904年7月，高尔基写信给安德列耶夫，提到库普林为《知识丛书》纪念契诃夫作品合集提供的小说正是《决斗》[53]。这件事说明库普林大概希望将这部小说与契诃夫的传统联系起来，特别是他很喜欢的话剧《三姐妹》。



稍后的时候，库普林曾在《纪念契诃夫》一文中提到，1904—1905年日俄战争时期，俄国军队正是由维尔什宁、图登巴赫、萨廖内这样的军人组成的(1905)(Ⅸ,98)。不过，《决斗》的写作一直持续到1905年春才完成。

1904年秋季，库普林仍在巴拉克拉瓦写作这部小说，他把小说的最后几章寄给了高尔基和皮亚特尼茨基。11月回到彼得堡以后，他又为高尔基朗读了作品的片断。高尔基在1904年11月14日写给佩什科娃的信中对库普林的作品作出了很高的评价[54]。

1905年冬，库普林仍然在紧张而艰苦地写作这部小说。需要说明的是，1905年1月，库普林正在谢尔吉耶夫波萨德写作，当局对他的住处进行过一次搜查，并没收了部分手稿。皮亚特尼茨基一再催促库普林，为的是在1905年复活节假期之前把小说送到书报检查官那里。于是库普林在1905年4月初把小说的最后几章赶了出来。1905年5月，小说在《知识丛书》作家合集的第六卷中面世，随即成了轰动一时的文学热点。第一篇对小说发表评论的文章出现在小说出版五天之后的《奥德萨新闻》上，作者是楚可夫斯基。作者认为"小说取得了前所未有的成功，这不仅仅是成功，简直是荣耀"[55]。小说的第一版印了2万册，一个月即销售一空，此后一再重印。

日俄战争中遭到的重创以及由此引发的社会情绪对《决斗》产生了很大的影响。1905年1月2日旅顺港被攻陷，1905年5月底，就在《决斗》发表之时，俄国海军在对马海峡海战中覆没。1906年，温格洛夫在谈到"《决斗》之所以取得了俄国书业前所未有的成功"时写道："全社会都在拼命探究这场灾难的原因……这篇小说击中了要害，而且由于它写于战前并广泛、完整而真实地描写了军队生活的日常状况，所以显得尤其可信。"[56]这篇小说立即被翻译成欧洲各主要语言，俄国三十几个剧院上演了根据小说改变的话剧。

在小说刚发表的时候，库普林曾写信给高尔基说："我的小说中所有大胆和激烈的东西都来自于您。您简直不知道，我从您那里学习了多少东西，为此我是多么地感激您！"[57]（《决斗》最开始的时候就是献给高尔基的）。持保守主义立场的评论家一再强调库普林的

这部新的作品与《知识丛书》及高尔基的思想联系。《莫斯科消息》的评论认为,《知识丛书》的作品集"将俄国社会一个又一个阶层剔出了具有生存能力的名单"[58],而《俄罗斯通报》则说:"某些自恋的人一意孤行地建立起一座大厦,'否定和重新评价世界上的一切',而库普林继高尔基之后又为这个大厦多加了一块砖"[59]。

利沃夫－罗加切夫斯基的《祭司与牺牲》一文则语气友善得多,但他也指出安德列耶夫和高尔基向俄国社会提出的"该死的问题"对库普林的作品产生了影响,认为这篇小说是"批判的过渡时期的产物,在这个时期,一切都发生了动摇,古老的权威纷纷崩溃"[60]。但是,即使最友善的评论家,例如皮里斯基,也指出:"损害这篇小说的正是那种具有政论色彩的愤怒情绪,虽然其表现形式具有某种特殊 的美,甚至强烈的感染力……"[61]《俄罗斯财富》的评论家列奇科写道:"他们是些什么人? ——就在不久前,我们还在遥远的满洲战场上将'俄罗斯的荣誉'托付给他们……《决斗》的作者所描写的——描写的手法很高超,令人心里发冷,是一幅道德沦丧的画面,而他的人物就时而深陷其中。"[62]

在 1905—1906 年期间,评论界不止一次地将《决斗》与 1904 年的畅销书,德国作家比里捷的《一个小分队的生活》相提并论。这本书对德国军界进行了猛烈的抨击。库普林 1905 年 8 月接受《彼得堡报》采访的时候强调说,他在创作《决斗》的时候并不知道那本德国书[63]。尽管如此,这种相提并论仍然不时地在评论中出现,特别是在对这篇小说评价不高的现代派批评家的文章中。例如,《人生问题》(1905 年第 7 期)的一个评论员写道:"这篇枯燥、单调的小说长达几百页……这里似乎一切都合乎要求, 其实一切都是空洞无聊的……"[64];勃留索夫在《天平》杂志上指出:"小说最好的场景不过是……士兵和军官生活的荒诞描写。"[65]孔德拉季耶夫在《艺术》杂志上发表的意见更为严厉:"自从比里捷开了头儿以后,在欧洲几乎所有国家的文学中都出现了许多揭露军官生活阴暗面的小说。库普林的小说恰逢其时,赶上了点儿,因此现在引起了轰动。"[66]

有趣的是,阿尼奇科夫两年以后在同一个《天平》杂志上发表文章说:"人们读《决斗》的时候,读的不是库普林,而是某个想像出来的俄国比里捷。造成这种情况的原因,一方面是小说本身在艺术上的不足, 另一方面是有些人非常渴望拥有自己的比里捷——正是比里捷,而不是库普林或任何的艺术家。而库普林所面临的危险,是可能仅仅成为《决斗》的作者。这是一个很严重的危险。好在他作为一个艺术家,成功地避免了这一危险……"[67]

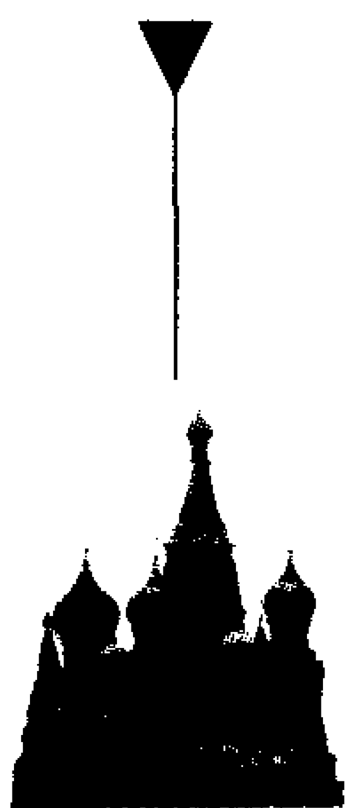
但是高尔基在 1905 年接受《交易所报》采访的时候却称《决斗》是"一部杰出的作品",他强调说:"库普林为军官们做了一件很好的事。他帮助他们对自己有了一定的认识,包括自己在生活中的位置, 自己的反常和悲剧……"[68]斯塔索夫和列宾都对这篇小说评价很高[69],而完全出人意料的是,布列宁也在《新时代》上撰文称赞《决斗》。

评论家们认为,《决斗》中有种绝望的情绪,所以将它与安德列耶夫的《瓦西里·菲韦斯基的一生》相提并论[70],这是出人意料然而恰如其分的。利沃夫－罗加切夫斯基指出,《决

斗》与迦尔洵的《列兵伊万诺夫的回忆》有着继承关系[71]。还有很多人指出，《决斗》体现出了契诃夫的传统，特别将它与话剧《三姐妹》在1901年引起的轰动联系起来[72]，认为罗马绍夫具有维尔什宁的气质（令人惊奇的是，没有人将他与萨廖内进行类比），并把纳赞斯基与《黑衣修士》的主人公安德列·柯甫林加以比较[73]。

在国外文学的新作中，被拿来比较的不仅有比里捷的作品，正如上面所说的那样，还有施尼茨勒的《古斯特里中尉》。另外，评论家们认为1900年左右的新闻报道也是《决斗》的素材来源[74]。

在亚斯纳亚·波良纳，列夫·托尔斯泰请人为他朗读了《决斗》（还有上述那些评论），他说："他对军队生活很了解。写得很好，很欢快。只是发议论的地方写得没意思……团长是一个很好的正面角色。他写得真大胆！书报检查官怎么会放过这本书，军界又怎么会不抗议呢？……库普林比高尔基和安德列耶夫强。"[75]关于小说中的人物，托尔斯泰说道："在柔弱的罗马绍夫身上，库普林倾注了自己的感情……纳赞斯基发的那些尼采式的议论是微不足道的。"[76]



关于《决斗》有自传成分的说法是言之有据，切中实际的。许多自传性的背景（出生于诺罗夫恰特，教育背景，喜爱马戏和动物，悄悄从事写作，想报考总司令部军校等等）拉近了作者与主人公的距离。根据库普林的同时代人的说法，舒拉奇卡，尼古拉耶夫，团长舒里柯维奇，有点古怪的"布勒姆"这些人物都是以库普林身边的人为原型的。前面已经提到，《决斗》的第一批读者很快发现，军长的形象很像德拉戈米罗夫将军[77]。而罗马绍夫与青年时代的库普林心理状况很相似，这也是毋庸置疑的。

不过，最为精到的还是库普林的好友巴丘什科夫的见解。他在《狂野的天才》一文中指出：罗马绍夫与纳赞斯基是作者内心的两个方面，是"不时感到难以协调的两个'我'。纳赞诺夫是现在的'我'，是被生活造就，又曾被生活伤害的'我'，他接受了尼采的思想，是一个坚定的个人主义者，一个骄傲的人……罗马绍夫则性格比较柔，为人随和，意志不坚强，但同时更有人情味。现在需要表现的是，这两种气质是可以合而为一的。按照作者的设想，纳赞斯基死于疯狂……而罗马绍夫并没有在决斗中死去，而只是受了伤，在病了很长时间以后，终于在身体与道德方面都恢复了健康。而在经历了危机之后，他迎来了新的生活……"[78] 1908年，库普林曾想使"复活"的罗马绍夫成为一部新小说《穷人》的主人公，他打算在这部小说中"描写自己作报刊通讯员时代的生活，描写那些可怕的贫困、青春的欢乐……以及那些码头、小客栈……"[79]。

但毫无疑问，既不能将《决斗》看作自传，也不能把它看作是关于第聂伯第46步兵团生活的报告文学。前面已经谈到的，批评界指出了《决斗》在社会与历史方面惊人的精确性，小说取得的成功在一定程度是与此相关的。小说中一系列精彩而精确的细节得到了广大读者的赞赏，从托尔斯泰到楚可夫斯基。但同样引起关注的还有《决斗》中的那些"哲学

观”。属于这一层次的不只是纳赞斯基那些激烈、幼稚的“尼采式”言论[80]。

库普林早期的主人公有一个明显的特点，就是对于社会思想范畴的“摩洛”怀着深深的恐惧，对于现行世界秩序的各个层次均抱着极大的怀疑——从基本信念到两性关系准则，从“祖国”和“爱国主义”的概念到曾与决斗本身密切相关的荣誉观念，乃至军官代表会议代表要遵守的礼仪。而在罗马绍夫身上，这种恐惧和怀疑达到了顶点。作者以犀利的洞察力将尖刻的讽刺指向一切——从拉伊萨·彼德尔松的欲望和军官们那种骠骑兵式的“搞女人”习气，到普遍的社会与精神范畴。例如，当罗马绍夫想像退伍后的生活时，他得出了这样的结论：“知识分子从事的绝大部分职业都是建立在对人的诚实不信任之上，神职人员，医生，教师，律师和审判人员的工作一定会在现实中退化为一种懒惰的作风，退化为冰冷僵死的形式主义和习以为常的、可耻的冷漠。”（Ⅳ，173—174）主人公对服役的问题也进行了一番痛苦的思考，结论是：“……如果我死了，就不再有祖国，敌人，荣誉。只有当我的意识活着的时候，它们才存在。但即使祖国、荣誉、军服，所有这些伟大的词都消失了，我的‘自我’依然完好无损。这是不是说明，我的‘自我’说到底要比所有那些关于责任、荣誉、爱情的观念更重要？现在我在服役……可一旦我的‘自我’忽然喊道：‘我不愿意！’……整个儿这座构造精巧的军人职业大厦又算得了什么呢？什么也不是，不过是一阵烟，一座空中楼阁……”（Ⅳ，62）

“空中楼阁”——这个词在广阔的历史背景下准确地反映了《决斗》时代俄罗斯帝国的状况，以及它大部分受过教育的国民当时的思想情绪。巴丘什科夫在《注定灭亡》一文中对《决斗》中的阅兵场面与列宾刚刚展出的《1901 年 5 月 7 日隆重的议会大会》[81]相类比，一针见血地指出，在小说中和画面上所展示的盛大、严整、铺张的典礼机器和国家机器不久就会衰亡，因为失去了意义也就失去了有机的生命，形式必将随之瓦解。

从彼德鲁沙·格里涅夫与施瓦普林的决斗到图登巴赫与萨廖内的决斗，决斗的观念本身逐渐退化（评论家们指出：这部小说的名字本身就说明它从 19 世纪文学中受到了启发，它会使人联想起奥涅金与连斯基的决斗，巴扎罗夫与巴威尔·彼得罗维奇·基尔萨诺夫的决斗），与此相应的是，到《决斗》发表的时代，俄罗斯 18—19 世纪培植起来的整个价值体系也在逐渐退化和衰亡。但在小说中，似乎是主人公的思想情绪（以及与之比较接近的作者的思想情绪）造就了这个艺术世界及其所有生活方式与特征。罗马绍夫的生活和服役之所以没有意义，似乎也不是由于他周围环境的可怕，情形似乎恰恰相反：由于主人公——作者的“第二个我”——无法看到生活与服役的意义，他周遭的一切才显得可怕。

“我们看到的是那个时代的典型的中间人物……”[82] ——科尔托诺夫斯卡娅这样评价库普林 1900—1910 年创作的人物。大概这就是格奥尔基·罗马绍夫的特点所在。再有就是，在《决斗》的揭露主题背后，深藏着一个“20 世纪初的中间人物”对于思想与意义体系崩溃的恐惧。

四分之一世纪之后，阿达莫维奇颇为独到而敏锐地将《决斗》与由于第一次世界大战的影响而产生的欧洲20世纪二、三十年代小说进行了比较[83]。从一定意义上说，《决斗》是俄国文学经典中少有、甚至仅有的一部似乎预言了"迷惘的一代"世界观的小说。

小说出版以后，有的军官写信向库普林表达敬意，也有的军官要和他决斗。1905年10月14日，在塞瓦斯托波尔的一次倾向革命的晚会上，库普林朗读了小说的片断。一个年轻的军官来到他的面前，表示非常喜欢他读的东西。他就是施密特中尉，命运安排他将要在几个星期以后宣告"奥恰科夫号"巡洋舰起义[84]。

在第一次世界大战期间，库普林重新应招入伍，他曾对《交易所报》的记者说："现在的军官和士兵已经是另一个样子了……现在我回到军队，已经认不出他们了：我的罗马绍夫和《决斗》的其他人物都已经变了。"[85]1918年9月，彼得格勒的《红色钟楼》登出了讽刺诗人，著名的民歌收集者克尼亚泽夫的小品《红色法庭 第一场审判 库普林案件(俄国文学坐在被告席上)》。在文章中，克尼亚泽夫尽管批评库普林近几个月在彼得格勒的自由报刊上针对"新政权"发表了一些尖刻的小品文，但承认"小说《决斗》在客观上具有巨大的革命性意义"。他认为，在第一次俄国革命期间，库普林这篇小说"对于沙皇俄国军队的打击要比日本人在对马海峡对俄国舰队的打击重一千倍"[86]。



对于第一次俄国革命，库普林开始是感到欢欣鼓舞的。在这种情绪之下，他写出了短篇小说《干杯》、《侮辱》，乃至于特写《塞瓦斯托波尔事件》(1905)——这是他作为"奥恰科夫号"巡洋舰开炮起义的见证人的激愤的证言。

然而1905年过后至1910年这段时期，是库普林对自己的创作深入反思的时期，他离开的《知识丛书》的同仁，对于表现迫切的社会问题题材也渐渐失去了兴趣。

1908年，库普林发表短篇小说《晕船》，高尔基认为小说诋毁了社会民主主义者的形象，因此与库普林发生了冲突，这件事使得两位作家的分歧进一步加深了。

库普林与高尔基以往那种在创作上的亲密关系，那种相近的社会政治信念都一去不复返了。在高尔基看来，这一阶段的库普林对于自己的才华不负责，不珍惜。1912年1月，高尔基在《论现代性》一文中以很轻蔑的语气写道："每当想起我们现代的文学，就会感到可怕……我们的精英在做些什么呢？一古脑地写那些轻浮的爱情、酗酒、斗殴……连那些大作家也屈服于日益泛滥的小报的低级趣味，自觉不自觉地为它服务，当着我国最有价值的读者——民主主义的读者的面，不可挽回地败坏着自己的声誉……"[87]

不过，尽管高尔基与库普林之间存在着很大的分歧，他在写给马林诺夫斯卡娅的信中，对于小说《石榴石手镯》还是很推崇的。不过总的来说，两位作家的疏远持续了很长一段时间，直到1918—1919年，在库普林与世界文学出版社短暂的合作期间，他们才重新亲近起来，但这更多的是一种私人关系，而不是在政治与创作上的志同道合。流亡国外时期，在1920—1924年之间，库普林曾针对高尔基写过几篇尖刻的小品文。

1910 年左右，库普林努力探索触摸事物的新方法，创作了他最好的爱情小说。这一时期作品的主调是表现事物的声色、气息，因为真正的爱情总是激发人们怀着欣喜去观察世界的每一个细节并珍藏在记忆中。1907 年，阿尼奇科夫在《天平》上发表评论说，他的小说"已经没有那个像比里捷的库普林的影子了"[88]。

库普林 1906 年说过："我喜欢'目击者'这个古老的词儿"[89]。他认为最好的小说都是目击者的纪录。他还特别介绍了《雷普尼科夫中尉》(1905)这部小说的特色："小说的主人公夏文斯基是一名记者，还热衷于收集人们的各种文件，记录各种罕见和奇特的心灵现象……他与形形色色的人结交，他可以整夜整夜不睡觉，和那些平庸狭隘的人聊天，在饭店请那些声名狼藉的傻瓜和坏蛋喝酒……在这种探寻的工作中，他常常感到完全失去了'自我'，以至于开始用另一个人的心去思考和感受……。"(Ⅳ,234—235)后来楚可夫斯基详细分析了记者夏文斯基的形象中有多少库普林的自传成分[90]。

他似乎对一切"生物性的"特点都感兴趣。据巴丘什科夫说，库普林住在巴丘什科夫家的丹尼洛夫庄园时，曾在马棚转悠了好几个星期，观察一头小马驹。后来这成为小说《绿宝石》(1907)的主要情节[91]。1909 年，库普林在与《俄国论坛》的伊兹梅洛夫谈话时声称："如果我能见到真正的，所谓'敞开心扉'的托尔斯泰的话，会感到非常高兴……真想像常言说的，去摇晃他，看到他的本来面目，而不是他那副习惯的，几乎机械的样子……为了看到这样一个托尔斯泰，我愿意付出昂贵的代价！"[92]

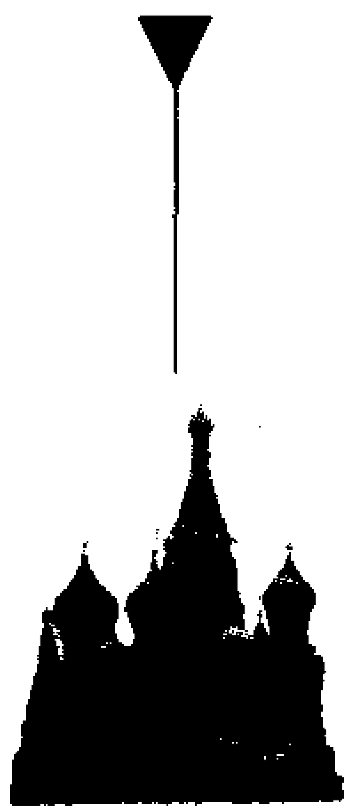
正是这种"目击者"的信念使库普林创作出一大批异彩纷呈，而同样精彩的小说和特写，例如《刚布利努斯》(1906)，《绿宝石》、《雷普尼科夫中尉》、《里斯特黎冈》(1907—1911)等。许多年后巴乌斯托夫斯基评论《刚布利努斯》的话对以上每篇作品都适用："这篇小说中的一切都像记录一样准确，同时小说又极为人性化，使人感动落泪，并且像捷里巴斯夏天的傍晚一样美……显然，我们应当记住，库普林本人具有高尚的情操和品格，正是它们使这篇小说具有了真正的伟大艺术作品的特征。"[93]

另外，楚可夫斯基在此以前很久也谈到过同样的看法(同时谈及库普林作为 20 世纪最初十年的现实主义作家某种意义上独一无二的洞察力)："实际上他是一个大众作家……他描写事物的功力很深，他经常描写最离奇怪异、难以置信的事物，但读者却感到这一切是真实而非常自然的……而为了获得这些知识，他要无数次地钻到我们的'盲音乐家'们所排斥的角落，用鼻子、眼睛、头脑去感受。而那些'盲音乐家'认为：'在那里没有需要体验的生活和道德……没有任何的情节和戏剧冲突……毫无用处！'而这一切对库普林却是'有用'的……对于索罗古勃、丘尔科夫、维亚切斯拉夫·伊万诺夫来说，日常生活不过是一种幻象，而对于库普林来说，它却是唯一的现实。对于那些人来说，拒绝日常生活意味着什么都不拒绝，而对库普林来说，拒绝日常生活却意味着拒绝一切，失去最后的支撑。"[94]

不过，这里有一个词可能用得不恰当：对于库普林来说，"日常生活"的范围很广，包括全部"生活"，也就是说，世界上的一切现实。

通过《里斯特黎冈》这个系列作品可以非常清楚地看出小说家库普林"目击世界"的特点，以及特写体裁在其创作中的地位。在 19 世纪的最后二十几年，特写这一体裁已经在俄国文学中得到了蓬勃的发展。俄国的特写具有很高的文学价值和严谨的纪实性，对社会—历史风貌做出了深刻的揭示和高度的概括，对不同的地方、阶层以及俄国生活的各种现象都进行了系统的研究。

迦尔洵 1877—1878 关于俄国—土耳其战争的系列特写，一系列以唐波夫省为例，研究农奴制改革以后俄国地方贵族变迁的特写（列斯科夫的《主教生活琐事》、《伯朝拉的老古板》、《士官学校的修道院》和捷尔比加列夫的《衰落》），马明－西比利亚克关于西伯利亚的系列特写，柯罗连科关于西伯利亚、伏尔加地区、波列西耶地区的特写，梅利尼科夫－别切尔斯基关于后伏尔加地方旧教徒和某些教派教徒生活的特写，乌斯宾斯基的《彼得堡特写》，吉利亚罗夫斯基的《莫斯科的穷人》和《底片》，唐—伯格拉斯和马克西莫夫的书，契诃夫的《西伯利亚纪行》和《萨哈林岛》——所有这些都是这一交叉性的体裁在该时期的代表作。



库普林最早的系列特写是《基辅众生相》（1895—1896）。进入 20 世纪以后，他继续创作特写。尽管这种体裁已经不是很热了，但这对于库普林来说并不重要。

从库普林与高尔基的通信可以看出，库普林写作纪念契诃夫的特写《回忆契诃夫》（1904）是非常精心而艰难的。库普林最优秀的特写成就不在其小说之下，其中包括完全纪实性的《塞瓦斯托波尔事件》，《在"圣尼古拉号"上与托尔斯泰相遇》（1908），《大地之上》（1909），《我的飞行》（1911），《蔚蓝色的海岸》（1913），《乌托奇金》（1915），还有 1918—1920 年期间关于"红色彼得格勒"的"革命现实"，关于尤邓尼奇部队（库普林曾以战地记者的身份在这个部队中服役，虽然时间不长，但亲身参加过战斗），20 年代末的纪实性散文《红马，灰马，枣红马，黑马》、《巴黎的家常生活》、《南斯拉夫》、《休伦角》等，丝毫不亚于他的短篇小说。

1910 年前后，库普林曾设想"骑自行车跑遍全国，同时为《俄国论坛》写一个系列特写"[95]。他还想写一组关于庄园生活以及丹尼洛夫村（巴丘什科夫家族在沃罗格达的庄园）的系列特写[96]。可惜这些设想未能实现，不过他却写出了关于黑海和巴拉克拉瓦的《里斯特黎冈》。

1909 年，安德里安诺夫在《欧洲通讯》上撰文评价这组特写，他说："《里斯特黎冈》是一部真正的艺术杰作……可喜的是，它超脱于那种充斥当代文学的香艳、纤弱、神经质的题材。他的作品散发出来自托尔斯泰的《哥萨克》和《量麻布的人》的强大的优秀传统。阅读库普林的这些小说，可以使人感到欣慰，相信这一成果丰硕的传统还没有从我们的艺术中

消失。"[97]

这组特写一方面与19世纪末俄国特写的传统有着紧密的联系，另一方面从内容到风格又与之相去甚远，其中没有一个数字，没有报刊语体，也没有对于黑海渔民协会的社会经济状况进行任何思考……这位"生活的通讯员"精确地记录面了色彩、声音、气味、生活细节，异常清晰而生动地描写了夜间捕鱼的情景：海面上的渔火闪着磷光，海豚跃出了水面，"我异常鲜明地辨别出它的有力的腾越和整个结实的身体。它周身闪着无数道银光，好像通了电一样，又像一副闪闪发亮的玻璃骨骼"（Ⅴ,286）；还有咖啡馆之夜，冬天捕鲟鱼的情景，"各种风的方向和吹法都有所不同：飓风、越山风、可怕的狂风、顺风和反复无常的海岸风"（Ⅴ,293），"这是初秋宁静的夜。我们的小艇静静地在海上摇晃，看不见海岸，因为离岸很远。我们两个或三个人坐在手提灯的黄色灯光旁边，从容不迫地喝着新鲜的、玫瑰色的、带有一股新近榨出来的葡萄香味的本地葡萄酒"（Ⅴ,294）等等。

在中篇小说《决斗》中，立体的描写甚至反映在对各章题目蒙太奇式的安排上，这些题目说明各章倾向于不同的体裁。《里斯特黎冈》采用了类似的风格，不过更为精细，与现代派小说的艺术经验更为接近。叙事中充斥着描写，几乎可以称为插进小说中的抒情短诗，对于风景描写与景物描写都由"体裁"做出不同的处理。在这组特写中，正是这许许多多的片段构成了立体的效果，记录了"永恒的黑海生活方式"。

1910年左右，库普林还对美学观进行了深刻的反思，他在《格努特·汉姆生》（1908），《罗德亚德·吉卜林》（1908）等文章中，在1908年8月接受杂志记者列吉宁采访，发表关于当代俄国文学的谈话时，在题为《最新文学》的讲演稿（1918）中，都清楚地表达了这种反思。那些风格独特的和"幻想家式的"作家引起了库普林的极大兴趣，他高度评价库兹明小说的风格以及列米卓夫的语言试验。而季诺维耶娃-阿尼巴尔的《悲剧小野兽》，列米卓夫的《表》和索洛古勃的《妖术》之所以吸引库普林，正是因为它们试图"透过一副阴郁不祥，幻想扭曲的神秘眼镜去看生活"，试图"将极端的现实主义与极端的浪漫主义融为一体"[98]。

库普林的同时代人都知道，他很喜欢汉姆生的小说。例如，克拉尼赫菲尔德在《可喜的偶然造就了一个诗人（亚·伊·库普林）》这篇文章中就说过："他善于吸取养料，莫泊桑、契诃夫、托尔斯泰、屠格涅夫、高尔基、汉姆生……所有这些作家都或多或少地在这位天才身上留下了明显的痕迹。"但同时他还指出"库普林对大自然的感受要比他喜爱的这位作家更强烈和独到"[99]。库普林最喜欢的是汉姆生小说中的"主要形象……自然的强大力量，伟大的潘"（Ⅸ,105）。但除此之外，对于库普林来说汉姆生还是一位志同道合者，是"一个将人的个体价值，美的强大力量和生命的辉煌推向极致的艺术家"（Ⅸ,109）。

在《罗德亚德·吉卜林》一文中，在《最新文学》的讲演稿中，库普林出人意料地多次探讨了吉卜林、Г．威尔斯、А．柯南道尔的写作技巧。

稍后，他在一篇关于杰克·伦敦的文章中指出："所有读过他的作品的人，特别是俄国读者，似乎都不再认为人类的英雄本色已经蒸发、耗尽，一去不复返（这是19世纪文学的罪过）。多少年来我们已经习惯于认为：人会被穿堂风吹死，看到杀鸡就该昏倒，友谊与诺言不应当相信，金子和财宝要藏好。我们似乎从来不知道，人，每一个人，所能忍受的苦难都要比动物多得多，都可以蔑视最可怕的痛苦和笑对死亡。"（Ⅸ，154）。

库普林在谈到杰克·伦敦重新张显了人类英雄本色的主人公时，也谈到自己寻找具有同样心灵历程的主人公的过程。1913年库普林曾说："我迷恋那些表现英雄本色的情节。不应该描写人的心灵是如何堕落的，而应当描写人性的胜利，人的强大力量（Ⅸ，240）。他在评论和访谈中很多次提到文学对于少年儿童极端重要的影响（这些言论经常出现在对吉卜林、威尔斯、杰克·伦敦进行评论的文字中），而且有些出人意料地说："假使不用挣钱就可维持这种非常简单的生活，我就会只写些儿童读物。我会写得很耐心，改上二十遍，力争尽善尽美。"[100] 库普林在1910年前后的随笔、文章中对于文学技巧、情节性、儿童文学、英雄主义都有过很多的思考，似乎有意作一个"俄国的吉卜林"和"俄国的斯蒂文森"，用俄国的素材创作冒险小说，并使之成为经典的少年儿童读物。



库普林之所以对这一题材有着浓厚的兴趣，是因为他占有了大量的素材，喜欢跌宕起伏的情节，善于"为大众写作"，还因为他"心灵敏感而富于人情味儿"，对沃伦—加利西亚一带的边城，对军官、马戏团的演员、码头工人、黑海的渔民、士兵、飞行员等形形色色的人物都非常了解，并不分阶层地热爱所有心地纯洁的人们。所有这些都是库普林创作的绝好条件，使他真的可以成为"俄国的斯蒂文森"。

然而，具有异域背景的英雄冒险小说《液体太阳》（1913），尽管按照作者的构想是要写成一部对"技术进步的文明"加以警示的反乌托邦小说，今天在我们看来，却不过是柯南道尔与威尔斯幻想主题的一种变奏……而他最好的儿童小说，例如《大象》（1907）、《穷王子》（1909）、《萨什卡和亚什卡》（1917）都不能算作冒险小说。

看来，过于充盈的才气和与19世纪俄国经典文学传统的深刻联系反而妨碍了库普林实现这一方面的理想。库普林在《罗德亚德·吉卜林》一书中相当清楚地指出："……吉卜林的作品相当出色，但却缺少天才的两个最可靠的标志——永恒性和全人类性……只因为思想的狭窄……使他无法被看作天才的作家。"（Ⅸ，3）

库普林不想"使思想变狭窄"，所以他的"强有力的人物"不是托米·阿特金斯和"了不起的基德"，而是托尔斯泰的《哥萨克》中的耶罗什卡大叔。在1900—1905年之间，他小说中最出色的人物的确具有英雄气概，但对于库普林来说，所谓"英雄主义"恰恰是人在精神上的"道德高尚"，身心健康，人格的独立。

库普林在1910年发表的一篇小说阐述了他最主要的信念："我跟你们赌咒，生命非常短暂……不过你们不要担心，我不会像一个低俗的后备军中尉一样，说：'所以要及时行

乐'……不,人应当忠贞于爱情,忠实于友谊,扶危济弱,善待动物。"(V,178)

在这一阶段,爱情的主题重又在库普林的小说中响起,并且达到了一个新的高度。大概这与他生活中的变化不无关系:在与玛·库普林娜的婚姻最终破裂以后,1907年库普林与伊丽莎白·莫里斯洛夫娜·海恩里赫结婚。伊丽莎白·莫里斯洛夫娜在日俄战争中曾做前线的护士,是马明-西比利亚克的亲戚并在他家长大[101]。同年,库普林创作了中篇小说《苏拉蜜妃》,这篇作品是用小说形式改写的《雅歌》,这种模仿性的风格对于库普林来说是很罕见的。库普林对《旧约》中充满诗意的形象一向很着迷,他还曾与布宁谈到"福楼拜的风格",并"通过精通希伯来文化的翻译家"钻研过《雅歌》的原文[102]。这些都是这篇小说的写作背景和准备。不过,批评界并没有把《苏拉蜜妃》与福楼拜联系起来,却与埃伯斯的长篇小说相提并论,责怪库普林的作品有点像"考古报告",风格比较沉闷,不过同时指出,《苏拉蜜妃》这篇感情热烈、丰富、纯洁的悲剧小说与1907—1910年间国内流行的"两性小说"有着本质的不同[103]。

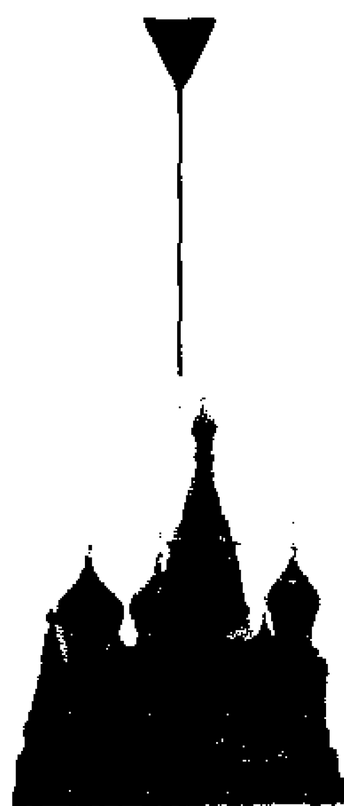
在《按家庭的方式》、《莲诺奇卡》、《石榴石手镯》(均发表于1910年)中,库普林进一步发展了爱和"人性的胜利"的主题,还有"对英雄主义情节的喜好"。如果说1905年评论界将《决斗》与《瓦西里·菲韦斯基的一生》相提并论的话——因为二者都弥漫着绝望的情绪,那么到1910年,库普林却被看作与安德列耶夫恰好相反的作家:"读了库普林的小说,你会更清楚地感觉到与可怕的生活相比,'安德列耶夫式的惊悚'其实并不可怕……库普林的《莲诺奇卡》和《石榴石手镯》是真实,而萨沙·鲍格金—热古廖夫可怕的死……不过是编造出来的冲击力很强的故事,是对真实的强暴。"[104]

《石榴石手镯》的情节来自柳比莫夫家的一件真事。柳比莫夫夫妇是库普林的亲戚,库普林与他们过从甚密。1900年左右,作家就了解到"有一个小小的电报局职员若尔季科夫无望地、令人感动地、奋不顾身地爱着柳比莫夫的妻子(德米特里·尼古拉耶维奇现在是维尔诺的省长)"[105]。但同样可以清晰地感觉到,他为这件事赋予了浪漫色彩。柳比莫夫夫妇的儿子列·尼·柳比莫夫的回忆录告诉我们,真实的若尔季科夫事件其实是一件"滑稽的事,差不多是一个笑话"[106]。库普林是在1910年秋写这篇小说的,他对小说精雕细琢,但严酷的生活环境却迫使他必须尽早把小说写完。当时库普林曾告诉巴丘什科夫:"我会摆脱困境的,但是——唉!——为此不得不把《手镯》草草结束,要知道这是我非常心爱的作品……是一篇非常非常柔情的小说……我不知道结局会怎样,但每当我想到它的时候就想哭……我能够确定的只是,我还从未写出过更纯的作品。"[107]大概正是出版界的这种严酷的环境造成了小说开头的风格与富于激情的结尾之间那种明显的落差。

《石榴石手镯》于1911年在阿尔志巴绥夫的《大地》丛书中出版,并立刻引起了当代作家的关注。高尔基在1911年3月写给马林诺夫斯卡娅的信中曾很兴奋地谈到这篇小说[108]。戈伦菲利德专门为这篇小说写了一篇短文,题目非常生动:《浪漫作家库普林》[109]。

库普林终身都很珍爱这篇小说，女作家阿尔谢尼耶娃的回忆录中有一件事证明了这一点：据她说，30 年代初，库普林曾在巴黎向小说家拉京斯基要求决斗，因为对方质疑了《石榴石手镯》的真实性[110]。

库普林于 1910 年前后写作了长篇小说《亚玛》(小说的第一部分 1909 年发表在《大地》丛书当中，以后的部分在 1914—1915 年在同一丛书中陆续出版)。第一部的出版引起了截然不同的反应，伊兹梅洛夫在《俄罗斯言论》上撰文说："自从《克莱采奏鸣曲》以后，我还没有见过一部如此真诚地表达作家心声的作品……"[111] 而萨多夫斯科伊在题为《小心跌跤！(略谈库普林的〈亚马〉)》的文章中，却对库普林下了毁灭性的定论："三个方面组成了库普林的全部，那就是中学生式的拙劣'写生'，神学院式的长篇议论，对生活中所有丑陋现象的咀嚼。所有这些推出了一场为丑恶加冕的盛大仪式。"[112] 克拉尼赫菲尔德则认为："库普林的错误并不是去了妓院并把我们也领了进去。他的错误在于过夸大了这趟经历的意义。"[113]



在这几年，库普林的名声甚至有点像一个什么都写的报刊作家。1912 年，布洛克曾对批评家鲍里索夫说过："我喜欢库普林……的确，我不喜欢他到处涉足：马戏团、摄影棚、'维也纳'饭店、游泳池、所有的杂志，他无处不在。"[114] 在这些年中，库普林经常用口授的方法"和他的速记员科马罗夫一起"写小说[115]，只有对新小说的校样才亲自动笔修改。1910—1920 年这段时间所写的小说中，有家庭生活的小笑话，取材于青年时代和流浪生涯的急就章，马戏团的传说，经过作者认可的伪作和改头换面的俄国民间传说(如《两个神父》(1915)、《花马》(1918)等)。

布宁谈到青年时代的库普林时曾说："我越了解他，越认为他根本无法过循规蹈矩的平凡生活，无法按部就班地从事文学创作：他总是毫无节制地挥霍自己的健康、精力和才能……"[116] 对于 20 世纪初的库普林，这番话也完全适用。1912 年伊万诺夫－拉祖姆尼克写了一篇关于库普林的文章《片刻为王》，做出了一个尖刻的，当然未必公允的论断："在公众的注视下，一个挺可亲的写笑话的人，一个不错的讲家常故事的人……成长为一颗顶尖的明星。"[117]

不过，这些看法大概首先源于库普林的多产。在革命前的十年间，他发表了《刚布利努斯》、《按家庭的方式》、《莲诺奇卡》、《石榴石手镯》、《旅行者》(1912)等作品，这些作品题材广泛，内容各异。《革出教门》也写于这一时期(1913)，它是库普林最好的小说之一，似乎也是俄国文学中写托尔斯泰最好的一部作品。在这部作品中库普林非常成功地进行了一项实验，就是将自己的写作与小说《哥萨克》中的引文"拼装起来"。库普林自己创造的小说主人公——执祭长的形象，与托尔斯泰的耶罗什卡大叔(当执祭长阅读小说的时候，这个人物使他"那颗野性的心"激动不已)属于同一类人。

奥利姆比神父宁可卸下教职，也不肯在讲经台上宣布教会将伟大作家托尔斯泰革出教门的决定。他说："我信仰教会的信条，真诚地信仰基督与圣徒的教会。但我不能接受仇恨……"这篇小说异常强烈地体现出库普林从托尔斯泰的小说中继承的、对他的艺术价值体系至关重要的东西——那就是对世界和生活的爱。

库普林对于社会生活和日常生活的看法都较20世纪初有了改变。可以越来越清晰地看出，"俄罗斯的日常生活"，健康而重道德的保守主义，渐渐成为库普林欣赏的原则。

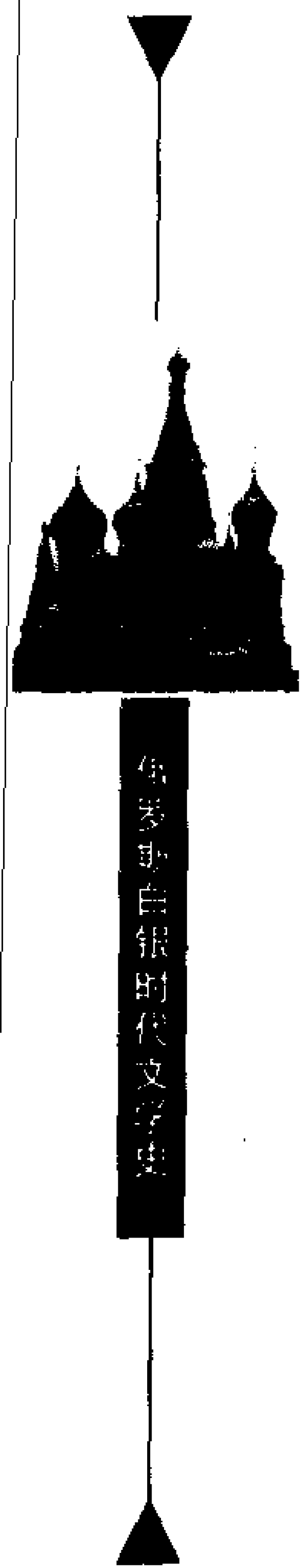
从库普林1905年前后最优秀的作品中(例如《神圣的谎言》、《格卢尼亚》、《勇敢的逃亡者》、《萨什卡与亚什卡》、《毛虫》、《沙皇的文书》，特写《人鸟》)，已经展现出他心目中的俄罗斯新形象的轮廓。细心的读者可以看出，库普林在20年代末、30年代初创作的长篇小说《士官生》中表达的世界观在这些作品中已露出端倪。

罗赞诺夫那时候写下过这样的话："不管怎样，我还是最喜欢日常的俄罗斯。"[118] 看来库普林也有同样的想法。还在1908年，他就用赞赏的语气谈到过狄更斯笔下的英国形象："他写了不计其数的人物……可爱的海员、诚实的商人、忠诚而快活的仆人、调皮的大学生……这家常的、舒适的、宗法制的英国，它的家庭节日、驿道、好客的小饭馆、古老的法庭和事务所、淳厚的古风、像海风一样硬朗放诞的幽默，这一切是那么的亲切和迷人"(Ⅸ，112)。"库普林的俄罗斯"没有如此完整，没有狄更斯的英国那么多姿多彩的人物，但看来这位20世纪初的俄国小说家也试图要创造一个"家常的、舒适的、宗法制的"的俄罗斯形象，一个笼罩在圣诞节和复活节的气氛中，居住着美好的平民百姓的祖国。

从这个意义上，中篇小说《所罗门星》(1917年发表，初版名为《每一个愿望》)是一篇很重要的作品。心地淳朴的办事员伊万·斯捷潘诺维奇·茨威特的生活平凡到了极点：他的理想是希望做到十四品文官，他在教堂的合唱团唱歌，擅长把各种小玩意儿黏贴到圣诞树上，养了一只金丝雀，在窗台上放一只板条箱，里面栽种着桂竹香和香豆，喜欢一些最无害的消遣："每逢星期六，晚祷以后，喜欢热腾腾的蒸汽浴，长时间跟心爱的伙伴躺在蒸浴床上，而在星期天的早晨，喜欢就着化开的凝乳和番红花面包喝点咖啡。"(Ⅶ，133)在一家叫"白天鹅"的地下室小饭馆，一些"邮局、宗教事务所、孤儿院的职员和监督司祭们经常聚在一起唱圣歌，高谈阔论"(Ⅶ，133)。有一次他们谈起了魔鬼。尖刻的宗教事务所职员斯维达维多夫对在座的人说："我亲爱的大猩猩们，你们谁都没有人的观念。要使生活变美好，只需要很低的一点条件。只需要在那里，在头顶上，有一个小点，并怀着温情的信仰向它走去。而你们的思想就像猪猡、狒狒、野人和逃犯一样……毫无疑问，你们每个人都非常乐意出卖自己的灵魂。但你们产生不出任何新颖、宏伟、快活和勇敢的思想。"(Ⅶ，138—139)心地淳朴的伊万·茨威特阴差阳错地与一个为 案子奔走的神秘人物做了一笔交易，从此这位小职员的每个愿望都能得到满足。但是"善良的心地和不自觉的谦逊使他仍然不能摆脱可笑的、被鄙视的、被判有罪的境地。"(Ⅵ，184)恶魔不得不亲自出面对他说："您很幸运，因

为您是一个心地如此善良和……头脑如此简单的人。如果一个恶人处在您这种情况下，他会让鲜血染红整个地球，用他兽性的火焰将大地吞噬。一个聪明的人会想方设法将地球便成天堂，但他自己会惨烈而痛苦地死去。您却转过身去……而您最大的幸运全在于这种无动于衷的态度，我亲爱的朋友。"（Ⅶ，206，208）库普林在这部寓言式的幻想作品中将一个"心地善良，头脑简单"的人置于浮士德般的处境，表达了这样的思想：只有顺从，只有拒绝统治世界和改造世界的企图才能拯救世界，使之免遭劫难……这部中篇小说出版的时间是 1917 年[119]。

库普林是在加特契纳迎来 1917 年 2 月的。自 1911 年起，他把家安在了这里。早在 1914 年秋，库普林就在自己家里为伤员开了一所军医院。有一件事很令人吃惊，但很能表现库普林这个人的性格：由于他没有在"作战部队"服役，竟不敢向士兵们打听伤亡的情况[120]。



2 月事件和 10 月事件促使库普林返回了出版界。从 1917 年 3 月起，他与皮里斯基一起主持《自由俄罗斯》的《图书专栏》，在新政权建立以后，这份报纸被查封，他又在彼得堡最后几份自由报纸上（《彼得堡回声》、《言论》、《言论早报》、《纪元》）频频发表作品。这些水准参差不齐的小品文使我们了解到，库普林对俄罗斯发生的事变的态度是怎样渐渐变化的。十月革命以后，他针对处决军事将领[121]、大规模的宣传运动[122]、"新型学校"[123]等发表了一系列小品文。

库普林谴责对沃洛达尔斯基的杀害[124]，同时可能是彼得堡的出版界和作家中唯一的一个出来为米哈伊尔·亚历山大洛维奇大公说话的人[125]。库普林为此付出了被捕的代价。叶·玛·库普林娜给革命法庭的负责人打电话了解丈夫的命运，她得到的回答是："被他妈的枪毙了。"[126]库普林在小品文《轰动事件》中详细地描写了被羁押时的遭遇[127]。

这些机智尖刻的言辞明白无误地表明了库普林对"新现实"的看法。在小品文《甘汞》（1918）中，他将俄罗斯比作一个"超大型的，然而破烂不堪的医院，千百万的患者自愿或被迫地住在里面"，这个医院过去"掌握在一群粗鲁的，没教养的医生手中"，而现在却掌握在一些"年轻的，在国外培养出来的医生手中"："主治医生也许是一个诚实的人，但他自己就是个病人……革命本来是一种促进健康的手段，但在一些幻想家和群众的手中，却从手段变成了目的，将俄罗斯彻底拖垮，吸尽了它生命中最后的汁液。我们曾有很好的，令举世惊叹的军队，但它却瓦解了，只留下一些史无前例的可耻记录。我们曾经有自己民族特有的面貌，而现在只剩下一张僵死的假面。工厂企业，经济，达到一定水平的科学，像嫩芽一样的文化，伟大而独特的艺术——一切都被推翻，被抛弃，被漠视，被忘却了。"[128]

在小品文《种种品质》（1918）中使用的言辞更为激烈："政权任何时候都不应当因不由自主地参与谋杀，麻痹大意地纵容强暴、窝藏罪犯而使自己蒙羞。那些杀害申加廖夫、科科什金、亚努什凯维奇以及许多神职人员、将军、军官的凶手，现在你们在哪里？……（当局）

让饿得半死，因失血而晕眩的人戴着小丑一样的尖顶帽和傻瓜一样的铃铛去游行，夜里放焰火……”[129]

库普林也曾与世界文学出版社合作，应高尔基之请写过一篇内容详实生动的随笔《大仲马》(1918)。1918 年 12 月他还想与新政权合作，为此递交了一份计划，准备创办一份名为《大地》的报纸。库普林把计划提交给了列宁(后来他在小品文《列宁(快照)》中提到过这件事)[130]，但这一计划没有实现[131]。

1919 年 10 月，尤邓尼奇将军率领的西北志愿军一部占领了加特契纳。按照格拉泽纳普将军和克拉斯诺夫将军的指令，库普林成了战地报纸《涅瓦地区》的主编。但是这份报纸的寿命还不到一个月。1919 年 11 月 1 日，库普林跟随撤退的西北志愿军离开加特契纳，来到赫尔辛福斯。

后来，他在中篇小说《圣伊萨克·达尔马提亚教堂的尖顶》(1927)中记录了这段经历。小说的草稿是库普林 1920 年在赫尔辛福斯为《新俄罗斯生活报》写的数十篇小品。后来这份报纸的主编格里高尔科夫留下了关于库普林的内容丰富的回忆[132]。

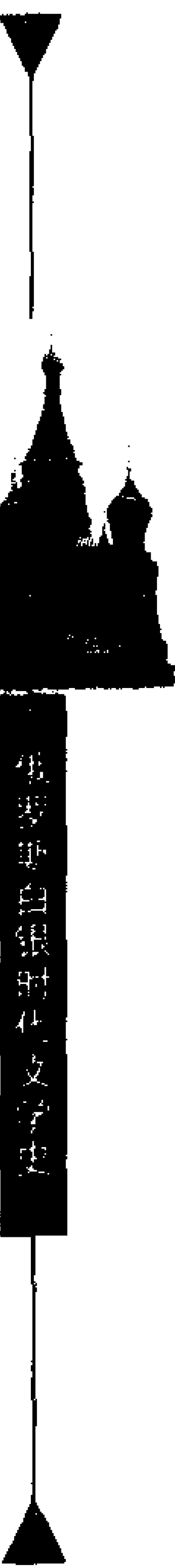
在《赫尔辛福斯小品文》中，库普林不仅回忆了在尤邓尼奇部队几个星期的生活，而且利用自己的威望和知识给那些滞留在爱沙尼亚或驻扎在芬兰的志愿军团官兵带来宽慰(《复活节前夕》[133]，《蔬菜栽培》)[134]。其中最好的一篇小品文《图申上尉们》描写了尤邓尼奇部队的军官们。它不仅更加清晰地勾画出库普林从《调查》、《武备学校学生》、《决斗》到《圣伊萨克·达尔马提亚教堂的尖顶》和《士官生》的发展轨迹，而且直接表达了作家的价值体系，以及他关于英雄和民族性格等问题的思考。他写道："图申上尉的形象是那么亲切，那么胆怯却又那么富有英雄气概，这是一个完全俄罗斯式的，令人感动的、非常好的人……他是俄国战斗英雄最典型的代表。他朴实，喜欢幻想，生性腼腆，不会长篇大论、夸饰卖弄，而且毫无居功之意。请原谅我，我认为这才是世界上最崇高的英雄主义。他是无私的，同时又具有纯粹俄罗斯式的性格——驯良，胆怯，奴隶般的服从……”[135]

1920 年 7 月初，库普林一家离开赫尔辛福斯前往巴黎，开始了流亡生涯。

在流亡期间，库普林最初于 1920 年在巴黎担任《祖国》杂志主编(库普林共编了四期)，后来为布尔采夫的报纸《共同的事业》(1920—1922)撰稿，1925 年起又开始为《俄罗斯画报》撰稿，并在 1931—1932 年期间担任该出版社的主编。库普林发表作品的刊物还有《复活》(自 1927 开始)、在一定程度上继承了苏沃林的《新时代》立场的，有君主制倾向的《俄罗斯时报》，以及《俄罗斯报》、《祖国》等报刊。这一时期的政论与小品类似于一本"纪念册"，所涉及的内容包括弗兰格尔和纳博科夫、在革命时代得到验证的陀思妥耶夫斯基的预言、在巴黎的俄国刺绣女工的精湛手艺；库普林还经常用明快、讽刺的风格与苏联的报刊论战，并写了关于一些迥然不同的人物的短小回忆录，其中包括托尔斯泰、列宁、阿尔

齐巴舍夫、西北志愿军的上校斯塔夫斯基等[136]。

在这些年，库普林的信件和谈话中都饱含着苦涩的乡愁和对纯净俄语的怀念……谢德赫在回忆录中说："库普林的不幸在于，他无法像布宁、什梅廖夫、扎伊采夫或列米卓夫那样靠回忆写作。库普林永远需要去体验他所描写的人们的生活，不管是巴拉克拉瓦的渔夫还是'亚玛街'的人们"[137]。尽管如此，除了一些"写实性"的小说和特写，以及几部以20年代俄国流亡者在巴黎的生活为素材的长篇小说（《鲜红的血》(1925)，《南方的福地》(1927)，《南斯拉夫》(1928)，《克伦角》(1929)，《隐秘的巴黎》(1930)，《时间之轮》(1929)，《让奈达》(1933)等）以外，库普林还是在这些年创作了一系列作品，来描述他心目中所谓"纯粹"的俄罗斯生活——那个日常的，"雄健的"，温暖明朗，思想健全，充满人情味的俄罗斯。



库普林常常将这个俄罗斯的生活、人、历史和现实过于理想化，正如他1900年左右的小说中极力突出俄罗斯现实悲剧性的矛盾一样。这种反差不难理解，它体现了库普林对于自己所经历的全新的、可怕的历史经验的思考，使人首先想到托尔斯泰对他的评价："库普林的作品中没有任何虚假的东西。"

现在他觉得彼得大帝、尼古拉一世和亚历山大三世时代的俄国是美好的(例如《沙皇的文书》(1918)、《独臂司令》(1923)、《小房子》(1929)，还有《士官生》中沙皇在克拉姆林宫检阅的著名场景)。而小说《圣伊萨克·达尔马提亚教堂的尖顶》则由一些库普林式的明朗的场景拼接而成，表现了1919年在"红色"加特契纳的生活，描绘了一系列西北志愿军官兵的的形象。

在库普林20年代面貌各异的小说中，有几篇是"风格小说"的典范，其中对于奇特事物的描写与相当平凡的生活场景相辅相成，宣示着对世界的爱，对美的赞叹。《金鸡》(1923)是其中最突出的一篇。1925年巴尔蒙特撰文对这篇小说大加赞赏。巴尔蒙特很有见地地指出，这篇小说最杰出的片断之所以焕发出风格的光彩，是因为作者"有一种特出气质，那就是他的心对世界充满善意"。

巴尔蒙特写道："正是由于艺术家的心对世界是接纳的，他的文字才会如此精彩，形象才会如此鲜活。"[138]从小说《金鸡》、关于莫斯科早年养马场的特写《红马，灰马，枣红马，黑马》(1928)、散文短篇系列《莫斯科的雪》(1929)和《莫斯科的复活节》来看，这种看法是十分准确的。

库普林流亡时期最优秀的小说《士官生》，主要表现了对生活和祖国的爱，对莫斯科的青年时代的怀念，对"俄国军队和俄罗斯国家"的深情，以及一种明朗、健全、昂扬，具有骑士精神的世界观。和《决斗》、《里斯特黎冈》、《圣伊萨克·达尔马提亚教堂的尖顶》一样，这部小说的全景也是由一系列短篇拼合起来的，其中最精彩的场景像上述那些20年代的短小精致的作品一样，颇具风格的魅力。

1932年卢卡什评论库普林的长篇小说说:"库普林的巨作中拚出了一个'1889年的莫斯科',无论是性格持重的优秀连长特罗兹特的形象……还是士官生亚历山大与老迈的米哈伊尔神父会面的激动人心的场景……抑或叶奇金的三驾马车,很不起眼的士官生们,用寥寥几笔精彩勾画出的莫斯科年轻女孩,所有这些都同样宝贵和不可或缺……作品中所描写的一切物象也都是主人公,——不管是莫斯科解冻时节的雪,军乐队,贵族女校学生们舞会上穿的长裙,士官生雪白的手套,还是'马的鼻孔中喷出的白色水汽',一切都在微微吹拂,引人遐想……正因为如此,把库普林的书称作莫斯科生活之书是最恰当的,它以惊人的力量不断地复原已经远逝的1889年的莫斯科,好像想使它原原本本地回到现实中来似的……抓住飞逝的生活,这就是库普林这本新书杰出的特色。《士官生》正是由这些飞逝的生活场景和生活感受,由许许多多生活的细节拼织成的一幅锦绣画卷……这本关于俄国的青春和俄国的莫斯科的书中充满着日常生活的欢乐……"[139]

但是,1928—1932年期间,"日常生活的欢乐"之所以流溢于库普林小说的字里行间,却并非得益于现实生活。恰恰相反,这个时候逐渐衰老、疾病缠身的库普林及其一家的生活潦倒而苦涩。库普林写给玛·库普林娜-饶尔丹斯卡娅[140]、列宾、莱温松[141]的信,卡·亚·库普林娜的《我的父亲库普林》一文,苔菲[142]、谢德赫、堂·阿米纳多[143]等人的回忆等等,都透露出库普林流亡时期日常生活的窘境。

1936年比里宾获得了全家返回苏联的许可,他提出可以替库普林就他与妻子回国事宜和苏联当局先行接洽。1937年5月29日,库普林离开了巴黎。

库普林在苏联受到了亲切的接待,但他已既无时间,也无体力去了解和理解战前俄国的现实生活,并进行创造性的思考了。1938年8月25日,库普林在经受了一场痛苦的外科手术之后,在列宁格勒逝世。

注释:

书中所引用的库普林作品除特别标注的以外,均引自《库普林九卷集》,编者为阿科波娃、库列绍夫、库普林娜、米亚斯尼科夫,莫斯科,文学艺术出版社,1970—1973。括号中的罗马数字代表卷数,阿拉伯数字代表页数。

1. 库普林,《阿韦尔琴科和〈讽刺〉》,首次发表于《今天》,里加,1925,(第72期)。引自《库普林论文学》,库列绍夫编。1969,明斯克,110页。
2. 科尔托诺夫斯卡娅,《生活的诗人:纪念库普林创作生活25周年》,《欧洲信使》,1915,304页。
3. 克拉尼赫菲尔德,《可喜的偶然造就了一个诗人(库普林)》,《现代世界》,1908,79页。
4. 丘科夫斯基,《口香糖》,《言论》,1909,(第160期),2页。另外参看:丘科夫斯基,《库普林的新书》,《田地》,1914,(第45期),870页。
5. 库普林,《现实主义作家十要》,见《库普林论文学》,278页。
6. 巴丘什科夫,《自发的天才(库普林)》,巴丘什科夫,巴丘什科夫,库普林,《乌斯丘日那全俄科学研讨会资料汇

编》,沃洛格达,1968,142 页。

7. 尤尔金娜,《库普林的美学》,塞克提夫卡尔,1997。

8. 引自古列绍夫,《库普林的创作道路(1883—1907)》,明斯克,1983,15 页。

9. 科尔托诺夫斯卡娅,《作为时代代言人的库普林》,《教育》,莫斯科,1907,54 页。

10. 详细的生平记载请看:古列绍夫,《库普林的创作道路(1807—1938)》,明斯克,1987,261—318 页。

11. 弗洛罗夫,《库普林与奔萨地区》,萨拉托夫,1995。

12. 库普林娜 - 饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,莫斯科,1966,147—150 页。

13. 参看阿法纳西耶夫,《走向"决斗"》,《俄罗斯文学》,1961,159—163 页。

14. 库普林,《自传》。引自罗特施泰因,《库普林生平资料》,《库普林:遗漏和散失的作品》,奔萨,1950,159—163 页。

15. 库普林,《关于文学……》,第 191 页。

16. 高尔基 1895 年 8 月 7 日写给柯罗连科的信中附言,柯罗连科,《书信集》,莫斯科,1932—1936,第 3 卷,105 页。关于这一时期还可参看阿法纳西耶夫,《库普林与 90 年代的基辅报刊》,巴丘什科夫,《库普林》,《乌斯丘日那全俄科学研讨会资料汇编》,沃洛格达,1968,88—96 页。

17. 《对库普林的〈小品,特写和小说〉的评论》,基辅,1897;《俄罗斯思想》,1898,第 3 集,91—92 页。

18. 《对库普林的〈小品,特写和小说〉的评论》,基辅,1897,《俄罗斯财富》,1898,第 2 集,25—28 页。

19. 库普林,《关于文学……》,279 页。

20. 丘科夫斯基,《同时代人:肖像与片断》,莫斯科,1967,173,175 页。

21. 谢冈特科夫斯基,《文学中的新现象》,《田地,文学副刊》,1897,408—409 页。

22. 波格丹诺维奇,《评论》,《神的世界》,1897,第二卷,14 页。

23. 斯卡比切夫斯基,《生活中的文学和文学中的生活》,《新言论》,1897,第 4 期,23 页。

24. 库普林,《关于文学……》196 页。

25. 库普林娜 - 饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,莫斯科,1966,128 页。

26. 同注释 3 所引文本。

27. 基谢列夫,《库普林的故事》,莫斯科,1964,175 页。

28. 克拉尼赫菲尔德,见注 3。

29. 库普林致契诃夫的信,吉托维奇出版,《文学遗产》,第 68 卷,《契诃夫》,莫斯科,1960,399 页。

30. 温格洛夫,《库普林》,布罗克豪斯与叶夫隆版《百科词典》,1906。增补版,第 2 卷,40 页;巴丘什科夫,《契诃夫与库普林》,《北方之晨》,1910(第 8 期), 8—15 页;科尔托诺夫斯卡娅,《作为时代代言人的库普林》,《教育》,莫斯科,1907,49—68 页;科列茨卡娅,《契诃夫与库普林》《文学遗产》,第 68 卷,363—378 页。

31. 库普林致契诃夫的信,《文学遗产》,第 68 卷,382 页。

32. 契诃夫,《作品与书信全集》,莫斯科,1950,第 19 卷,229 页。

33. 捷列绍夫,《作家笔记》,莫斯科,1980;布宁,《库普林》,《布宁九卷集》,莫斯科,1967,第 9 卷,393—405 页。

34. 库普林娜 - 饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,莫斯科,1966,16—21 页。

35. 马科维茨基,《在托尔斯泰身边 亚斯纳亚·波良纳笔记》莫斯科,1979,(《文学遗产》第 90 卷),第 1 集,425 页。

36. 布洛克,《咒语中的诗意》,《布洛克八卷集》,列宁格勒,1961,第 5 卷,48 页。

37. 库普林,《关于文学……》,197 页。

38. 《库普林致契诃夫的信……》,384 页。

39. 马内奇,《年轻的文学。库普林》,《文学信使》,1905,163 页。

40. 利沃夫－罗加切夫斯基,《祭司与牺牲(关于库普林的小说〈决斗〉)》,《评论》,1905,第 2 集,85—86 页。

41. Б.п.,《文学回声》,《俄国消息》,莫斯科,1903(第 340 期)。

42. 布列什柯－布列什柯夫斯基,《在伟大的老人身边 (亚斯纳亚·波良纳印象)》,《彼德堡报》,1907,(第 202 期)。

43. 库普林,《关于文学……》,269 页。

44. 马内奇,《年轻的文学·库普林》,163 页。

45. 库普林,《关于文学……》,67 页。

46. 马科维茨基,《在托尔斯泰身边 亚斯纳亚·波良纳笔记》,《文学遗产》,第 90 卷,第 1 册,428 页。关于托尔斯泰对库普林小说的评论参看:第 1 册,422,424,425 页;第 2 册,274,286,343,375,519 页。

47. 库列绍夫,《亚历山大·伊万诺维奇·库普林》,《库普林九卷集》,莫斯科,1970,第 1 卷,9 页。

48. 马科维茨基,《在托尔斯泰身边·亚斯纳亚·波良纳笔记》,《文学遗产》,第 90 卷,第 1 册,422,424 页。

49. 马科维茨基,《在托尔斯泰身边·亚斯纳亚·波良纳笔记》,第 2 册,第 121,129 页。

50. 同注释 49 所引文本,第 375 页。

51. 库普林娜－饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,莫斯科,1966,121,129 页。

52. 库普林,《关于文学……》,217 页。

53. 参看《高尔基讲座,1958—1959》,莫斯科,1961,29 页;科列茨卡娅,《高尔基与库普林》,《高尔基讲座 1964—1965》,莫斯科,1966,119—161 页。

54. 《高尔基三十卷集》,莫斯科,1954,第 28 卷,337 页。

55. 库普林,《关于文学……》,221 页。

56. 温格洛夫,《库普林》,41 页。

57. 库普林,《关于文学……》,221 页。

58. 巴萨尔根,《文学对军方的攻击》,《莫斯科消息》,1905,(第 137 期),4 页。

59. 斯塔拉杜姆(斯捷奇金),《刊物与文学评论(库普林的小说〈决斗〉——唐先生的美学)》,《俄罗斯通报》,莫斯科,1905,726 页。

60. 利沃夫－罗加切夫斯基,同注释 40 所引文本。

61. 皮里斯基,《在阴暗的军人帮派中》,《俄罗斯思想》,圣彼得堡,1905,65 页。

62. 列奇科,《文学观察(〈知识文选,第 4—6 卷〉)》,《俄罗斯财富》,圣彼得堡,1905 年 10 月,57 页。

63. 库普林,《关于文学……》,277 页。参看《比里捷:〈一个小分队的生活〉:比里捷中尉的恋爱》(作者弗里茨·冯·杰尔·基尔伯格)。同时翻译过来的还有伊万诺娃的前言,华沙,1904。还可参看:《关于〈一个小分队的生活〉的比里捷中尉诉讼案。速记报告》,拉杰尔涅尔译,圣彼得堡,1904。

64. 《知识丛书》第六卷,《人生问题》,1905,228 页。

65. 《天平》,莫斯科,1905,76 页。

66. 孔德拉季耶夫,《对〈知识丛书〉第五,第六卷的评论》,《艺术》,圣彼得堡,1905,171 页。

67. 阿尼奇科夫,《阿列兹!》,载《天平》,莫斯科,1907,171 页。

68. 《与高尔基的对话》,《交易所报》,1905(第 8888 期)。

69. 参看,列宾给库普林的信中做出的评价:"作品是用心血写出来的,表现了巨大的才能,深刻的思想和对环境

的了解。"《新世界》,莫斯科,1969,193 页。

70. 阿列克桑德罗维奇,《契诃夫之后关于近十年来青年文学的随笔 1898—1908》,莫斯科,1908,124 页。

71. 利沃夫－罗加切夫斯基,同注释 40 所引文本。103 页。

72. 巴丘什科夫,《注定灭亡》,《上帝的世界》,圣彼得堡,1905,第 2 集,13 页。

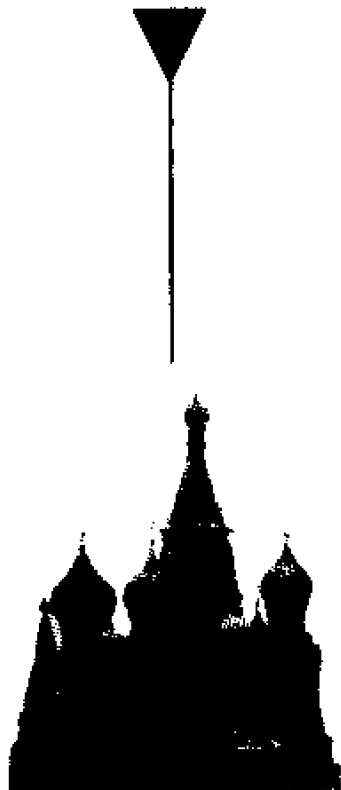
73. 列奇科,《文学观察〈知识丛书,第 4—6 卷〉》,60 页。

74. 按照《俄罗斯通报》评论员的观点,在《决斗》中发生和谈到的一部分事件"来自于我们军区法庭的工作记录,并经过带有倾向性的处理"。斯塔拉杜姆(斯捷奇金),参见注释 59 所列著作,693 页。

75. 马科维茨基,《在托尔斯泰身边亚斯纳亚·波良纳笔记》,第 2 部,519 页。

76. 同注释 75 所引文本,第 1 部,第 425,426 页。

77. 例如:"我问那位女士,她是否记得当了许多年第聂伯军团指挥官的巴伊可夫斯基将军。从许多迹象来看,库普林在写作《决斗》的时候,正是利用他的特点塑造了舒里柯维奇……以及舒里柯维奇的前任——纳赞斯基的形象。"



"说到《决斗》中的纳赞斯基",玛丽亚·伊万诺夫娜补充说:"当时在军队里并没有那种喜欢大发议论的军官,在当时的条件下恐怕也不可能有……我还听说……库普林对于军官沃尔任斯基的妻子很倾心。她的名字与《决斗》的女主人公一样,叫亚历山德拉……她是一个很美的女人,而且与一般军官的妻子不同,很有教养……她在普罗斯库罗夫生活的时间不太久,就离开了丈夫……后来听说她自杀了,但不知道是不是真的。"阿法纳西耶夫,《〈决斗〉的同时代人》,《关于亚历山大·库普林》,萨文编,奔萨,1995,382—383 页。在同一篇文章中,还根据一个普罗斯库罗夫官员的女儿瑙莫娃的回忆,初步确定了《决斗》主人公们——尼古拉耶夫,拉法里斯基,别克—阿伽马罗夫,雷加乔夫姐妹"来自军旅生活的原型"。

78. 巴丘什科夫,《狂野的天才》,129 页。

79. 《俄罗斯言论报》,莫斯科,1909(第 91 期)。

80. 参看塔什雷科夫,《库普林创作中的尼采思想》,《文艺作品与文化》,弗拉季米尔,1993,63—65 页。

81. "能够与这种艺术描写相比的,只有列宾那幅关于国会的画,这幅画在表面看来如此缺乏美感的、会自动落入刻板模式的'官场'情节中注入了如此丰富的生命与动感。"(巴丘什科夫,《注定灭亡》,13 页)。

82. 科尔托诺夫斯卡娅,《生活的诗人》(纪念库普林文学活动 25 周年),《欧洲通报》,圣彼得堡,1915 年 1 月,305 页。

83. "的确,小说的情节已经成为历史。但这只能使它真正的内容变得更为清晰。在罗马绍夫身上发生的事,在不同的条件下也会随时发生在所有人的身上。如果一个当代法国或英国的小说家重新描写'决斗',他们通过这件事表现的东西一定够批评家们用几年的时间去研究,去寻找这种'最新发生的'忧虑的根源。"(阿达莫维奇,《库普林》,《新闻》,巴黎,1938 年 9 月 1 日)

84. 参看阿斯比兹,《库普林在巴拉科拉瓦》,《亚历山大·库普林研究》,88—91 页;米赫耶娃,《我刺绣的十字布》(库普林与"奥恰科夫号"的起义者),《海上题材作品选》,莫斯科,1988,第 6 辑,69—81 页。

85. 《交易所报》,1915(第 14855 期)。

86. 引自库列绍夫,《库普林的创作道路,1907—1938》,301 页。

87. 高尔基,《文选,1905—1916》,彼得格勒,《帆》,1916,87 页,96 页。

88. 阿尼奇科夫,参见注释 67 所列文章及杂志,71 页。

89. 库普林娜－饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,271 页。

90. 丘科夫斯基,《同时代人:肖像与片断》,莫斯科,1967,172—173 页。

91. 巴丘什科夫,《狂野的天才》,143 页。

92. 伊兹梅洛夫,《库普林》,《俄罗斯言论报》,1909(第29期)。

93. 巴乌斯托夫斯基,《殷切期待的时代》,《巴乌斯托夫斯基八卷集》,莫斯科,1968,第5卷,183页。这里描写的是"小说《刚布利努斯》真正的结尾——乐手萨什卡的葬礼。生活代替库普林完成了这一结尾。为乐手萨什卡送葬的是整个敖德萨的工厂和码头的工人以及郊区农民。"

94. 丘科夫斯基,《库普林(1908,1914)》,《丘科夫斯基六卷集》,莫斯科,1969,第6卷,84—85页; 88—89页。

95. 伊兹梅洛夫,《库普林》,《俄罗斯言论报》,1909(第29期)。引文出自库普林:《论文学》,304页。

96. 参看1909年10月2日致巴丘什科夫的信:"我描述的丹尼洛夫把画家尼鲁斯和瓦涅奇卡·布宁迷住了(顺便告诉你,我准备为丹尼洛夫写一组像《里斯特黎冈》那样的特写),他们很想和我一起去那里……"(引文自库普林《关于文学……》,232页。)

97. 安德里安诺夫,《批评大纲》,《欧洲通报》,圣彼得堡,1909,393页。

98. 参看库普林,《关于文学……》,292—302页。列吉宁,《库普林访谈。小说和戏剧新作。作家评论。辟谣》,《彼得堡报》,圣彼得堡,1908,(第232期)。

99. 克拉尼赫菲尔德,《可喜的偶然造就了一个诗人(库普林)》,《现代世界》1908,79页。

100. 列吉宁,《库普林。作者对文坛上的恶意攻击的回应》,《交易所报》,1908(第10557期)。还可参看乌先科,《库普林与克努特·汉姆生(关于库普林的一种美学观点)》,《作家的美学观与艺术创作》,克拉斯诺达尔,1981,101—115页。

101. 参看:卡·亚·库普林娜,《我的父亲库普林》,莫斯科,1971,9—30页。

102. 伊萨耶夫,《拜访库普林》,《基辅言论报》,基辅,1909(第156期)。

103. 伊兹梅洛夫,《大地欢乐之歌。库普林》,伊兹梅洛夫,文学的奥林匹亚》,莫斯科,1911,348—349页。

104. 彼·普,书评,《库普林。短篇小说》,第7卷,《现代人》,莫斯科,1912,364页。

105. 1910年10月15日致巴丘什科夫的信,库普林,《关于文学……》,255页。

106. 柳比莫夫,《在异乡》莫斯科,1963,19—30页。

107. 1910年12月3日致巴丘什科夫的信,库普林,《关于文学……》,236页。

108. 参看:《库普林九卷集》,第5卷,497页。

109. 戈伦菲利德,《浪漫作家库普林》,《俄罗斯新闻》,1911(第38期),6页。

110. 阿尔谢尼耶娃,《关于库普林》,《远方的岸。流亡作家肖像。回忆录》,科莱德编,莫斯科,1994,61—63页。

111. 《俄罗斯言论报》,1909,(第91期),3页。

112. 普泰克斯(萨多夫斯科伊),《小心跌跤!(略谈库普林的《雅马街》)》,《天平》,1909,83页。

113. 克拉尼赫菲尔德,《文学反响》,《现代世界》,莫斯科,1909,100页。

114. 引自福尼亚科娃,《库普林在彼得堡—列宁格勒》,列宁格勒,1986,189页。

115. 库普林娜,《我的父亲库普林》,48页。

116. 布宁,《库普林》,396—397页。

117. 伊万诺夫-拉祖姆尼克,《片刻为王(亚·库普林)》,《遗训》,彼得格勒,1922,66—67页。

118. 罗赞诺夫,《远离尘嚣》,莫斯科,1990,123页。

119. 参看乌萨切娃,《库普林的中篇小说〈所罗门星〉在19世纪末—20世纪初文学历史进程的语境中》,《作家在文学进程中》,沃洛格达,1991,124—132页。另参看基谢列娃、彼得罗夫斯基,《"基辅作家":库普林和布尔加科夫》,《虹》,基辅,1988,124—132页。书中认为小说《所罗门星》是《大师与玛格丽特》的源头之一。

120. 《交易所报》,1991,(第14855期)。

121. 库普林,《三死》,《传闻》,彼得格勒,1918,(第8期)。

122. 库普林,《纪念碑》,《言论晚报》,彼得格勒,1918,(第23期)。

123. 库普林,《合伙》,《传闻》,彼得格勒,1918,(第13期)。

124. 库普林,《在坟前》(为纪念沃洛达尔斯基遭枪杀而作),《纪元》,彼得格勒,1918,(第11期)。

125. 库普林,《米哈伊尔·亚历山大洛维奇》,《传闻》,彼得格勒,1918,(第15期)。

126. 库普林娜,《我的父亲库普林》,93—94页。

127. 库普林,《轰动事件》,《纪元》,彼得格勒,1918,(25)日,(第4期)。

128. 库普林,《甘汞》,《彼得格勒回声》,彼得格勒,1918,(47期)

129. 库普林,《种种品质》,《彼得格勒回声》,彼得格勒,1918,(第68期)。

130. 库普林,《列宁(快照)》,《共同的事业》,巴黎,1921,(第221期)。

131. 希尔马科夫,《库普林与〈大地〉》,《俄国文学》,1970,第4期,139—153页。

132. 格里高尔科夫,《库普林》,《远方的岸:流亡作家肖像》,51-54页。

133. 库普林.:《复活节前夕》,《新俄罗斯生活报》,赫尔辛福斯,1920,(第78期)。

134. 库普林,《蔬菜栽培》,《新俄罗斯生活》,赫尔辛福斯,1920,(第96、112、113期)

135. 库普林,《图申上尉们》,《新俄罗斯生活报》,赫尔辛福斯,1920,(第52期)。

136. 除个别篇章之外,这一时期的政论均没有进入一般的库普林选集,但几乎完整地收入了一本内容厚实的文集:《库普林:来自远方的声音(1919—1934年的小说、特写、回忆、小品、文章、文学家肖像、祭文、札记)》,费古尔诺娃编并作序和注释,莫斯科,和谐出版社,1999。

137. 谢德赫,《遥远的与亲近的》,莫斯科,1995,29页。

138. 巴尔蒙特,《金鸟》,巴尔蒙特,《家在何方　特写集(1920—1923)》,布拉格,1924,108页。

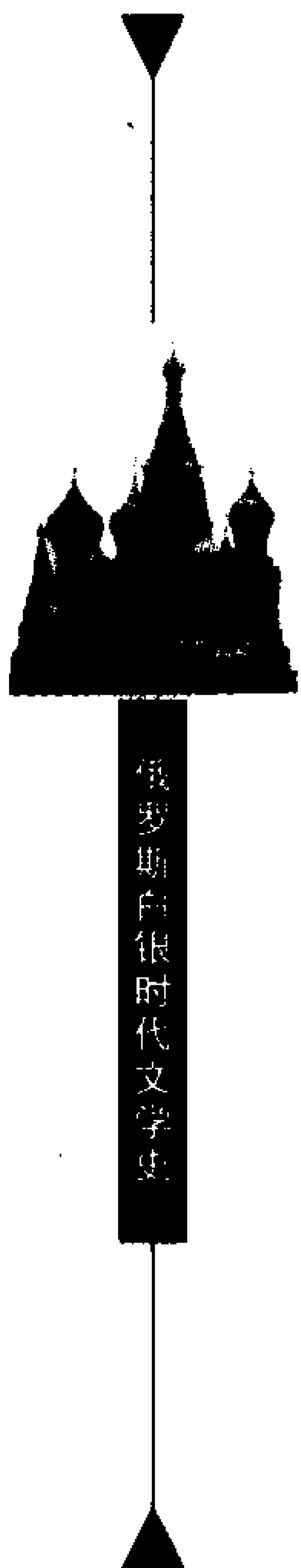
139. 卢卡什,《库普林最新的长篇小说〈士官生〉》,《复活》,巴黎,1932。还可参看霍达谢维奇,《书与人关于〈士官生〉》,《复活》,巴黎,1932。

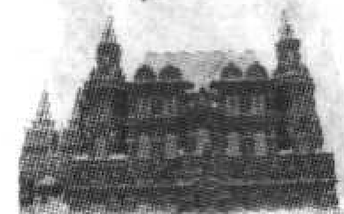
140. 库普林娜－饶尔丹斯卡娅,《青年时代》,322—323页。

141. 库普林,《关于文学……》,261—273页。

142. 《亚历山大·库普林评论》,萨文编,奔萨,1995,284—289页。

143. 堂·阿米纳多,《库普林》,《亚历山大·库普林评论》,290—291页。







维肯季·魏列萨耶夫

第十二章

维肯季·魏列萨耶夫

◎福赫特－巴布什金 著　马琳、谷羽 译

20世纪初，维肯季·魏列萨耶夫（1867—1945）的名字在俄国可谓家喻户晓。照作家自己的说法："很多作家都比我有才华，却没有像我这样大的名声。"[1]他认为，自己成功的原因在于能敏锐地触摸到社会生活的脉搏。即便是在"星期三"文学小组期间，那里汇集了众多年轻的现实主义作家，他们格外赞赏魏列萨耶夫高度关注社会发展的公民激情。据捷列绍夫证实，"由于得到大家的信任，魏列萨耶夫负责'星期三'文学小组的日常工作"[2]。

魏列萨耶夫在文坛辛勤耕耘长达六十年之久。他不仅亲眼目睹了俄国1905年革命、1917年的二月革命和十月革命，同时在某种程度上也参与了这三次革命。此外，他还是日俄战争、第一次世界大战、国内革命战争和卫国战争的见证人及参与者。正如作家本人所言："这种剧烈的历史变革是史无前例的，它就像一列飞驰的快车在我的生命中闪过，而我又不得不去关注它。"[3]

魏列萨耶夫的创作像是一部浓缩的时代日记，同时又被称作俄国知识分子的年鉴。但是，作家本人的"年鉴"中所记述的并非仅仅局限于知识分子，还记录了世纪之交俄国社会思想探索方面的重大事件。魏列萨耶夫先是对民粹运动产生兴趣，随后在19世纪90年代

是最早关注马克思主义的大作家之一，并创作了一系列接近革命题材的作品。在亲眼目睹了 1905 年革命事件后，他对革命摧毁一切的权利产生了怀疑，提出了“蓬勃生活”的新理念，他的这一观点不仅仅针对社会变革的现实，同时也针对人的思想发展、人的本质及其精神世界，以及人类共同的财富。从这个立场出发，魏列萨耶夫不认同十月革命，他在 20 年代初曾写了一本小说《绝路》，这本书也是最早描写 1917 年历史剧变及随后的国内战争的重要作品之一，暗示了国家未来的命运。

魏列萨耶夫随时都在关注文学和社会变革的重大事件，他义无反顾地致力于改变生活道路的探索。

*　　*　　*

维肯迪·维肯季耶维奇·魏列萨耶夫（真实姓氏——斯米多维奇）1867 年 1 月 4 日（俄历 16 日）出生于图拉的一个医生家庭，家中兄弟姐妹众多，是个典型的俄罗斯外省知识分子家庭，家风勤劳俭朴，有民主气氛。魏列萨耶夫后来曾回忆说，他早在中学时代就已经养成阅读的习惯，曾反复阅读能够找到手的国内文学作品，还读了很多西方著作。他尤其推崇屠格涅夫，认为他是文笔最为和谐的艺术家。魏列萨耶夫在少年时代的日记中曾这样写道：“对我个人而言，屠格涅夫是世界上第一号的诗人”，这一说法既表达了他的挚爱之情，又承认了他在探索适合自己的文学风格[4]。列夫·托尔斯泰恰恰指出了魏列萨耶夫早期的短篇小说具有屠格涅夫的韵味[5]。

在俄罗斯文坛上，大家都毫无疑义地将魏列萨耶夫视为屠格涅夫传统的继承者。弗尔若谢克是专门研究魏列萨耶夫著作的学者，提及魏列萨耶夫与屠格涅夫之间的联系，他说，“魏列萨耶夫毫无疑问受到了屠格涅夫的影响”，“他的一系列作品都是‘屠格涅夫式’的”[6]。其他一些研究者也都或多或少地证实了这一论点[7]。

不过，这种观点只在局部上符合实际。的确，魏列萨耶夫的早期作品，如当时被称作散文诗的《莫名其妙》（1887），能明显地感觉到屠格涅夫的影响。处于创作初期的魏列萨耶夫曾经痛苦、彷徨，时而模仿某个作家，时而又想探索、开辟一条新路，但他坚信，一定能寻找到属于自己的路。评论家们在评论早期的魏列萨耶夫时意见分歧甚至对立，有的赞美他是“散文中的抒情诗人”，擅长写“哀诗”，“能对人类及其生活进行深入的分析”[8]，——认为他“天生是艺术家”[9]。有的恰恰相反，说他是“冷静的”“理性”作家，“他的表现力并不出众”，其作品中缺乏个性，取而代之的是人格化的思想[10]。

有人觉得，“魏列萨耶夫的创作贯穿着一种信念”——“尽可能消灭一切邪恶”[11]，有人对魏列萨耶夫作品的印象却正好相反：他所有的作品“都被一种悲伤的心情所笼罩，甚至可以说——浸透了泪水”[12]，“作者有很强的悲观主义倾向”，“他对生活失去了信心，甚至怀疑，生活中是否存在着正义”[13]。也有一部分评论家认为：魏列萨耶夫是“真正的民粹主义

者，令他悲哀的是，好人有时也会成为马克思主义者”[14]。在魏列萨耶夫身上也会发现一些矛盾："他同情新的学说"，而对待民粹主义者"偶尔还会表现出明显的嘲笑之情"[15]。有很多人认为魏列萨耶夫既不是民粹主义者，也不是马克思主义者："他对民粹主义者说，你们是对的。而对马克思主义者说，我不得不对你们表示赞同。"魏列萨耶夫——是个"模棱两可的天才"[16]。

之所以出现这种前后矛盾，主要原因在于——魏列萨耶夫正尝试着寻找自我，试图解答生活中存在的一些疑难问题，因此，创作初期，他的想法在不断改变。

中学毕业后，魏列萨耶夫进入彼得堡大学历史语文系学习，毕业后又在杰尔普特大学医学系读书，其间他一直为两个问题寻找答案：是否有能力成为一名作家？怎样才能让人们生活得幸福？1889 年 10 月 24 日，二十二岁的魏列萨耶夫在日记中写道："……让各个阶层的人都感到彼此是兄弟，大家都真诚相待。这才是解决所有问题的关键，才是生命的意义，才是幸福……我多么希望，自己能为此尽绵薄之力啊！"[17]



魏列萨耶夫早期的文学尝试和他本人的世界观的形成似乎没有什么呼应，但后者对前者又有一定的促进作用。魏列萨耶夫对文学创作和世界观的探索是并行不悖而又相互独立的。

青年时代的魏列萨耶夫创作了很多作品，主要是诗歌。这些诗展示了他内心的情感世界及其经受的痛苦，就诗的内容来看，以爱情诗为主。他认为，爱情能净化和升华人与人的关系，而艺术创作，像爱情一样，能使人变得高尚。

魏列萨耶夫钻研历史、哲学、政治经济学和宗教，思考自己同周围世界的关系。他经常和父亲通信，并在日记中跟自己对话。他认为，问题的答案不能只在科学中寻找，还应在生活中寻找，科学给出的只是非主流问题的答案，而主要问题的答案到底在哪里呢？——真理在何方？无人知晓。"向前！向前！冲向沸腾的生活！"，十七岁的魏列萨耶夫在日记中这样鼓励自己，"丢掉那些僵死的、不切实际的理论，尽量关注当代社会的变化，培养自己坚定的信念"，而"在这方面，科学能给予帮忙"[18]。

魏列萨耶夫热衷于当代政治性的文学作品，尤其对民粹派思想家米哈伊洛夫斯基的政论文感兴趣。而在文学艺术方面，最先吸引他的是能够触及社会神经的作家——格·伊·乌斯宾斯基和迦尔洵。他克服了天生的腼腆，努力和不同的人交往，"希望能近距离地研究社会"[19]（1885 年 1 月 7 日日记）。他经常结识一些大学生，和他们探讨社会问题，参予不同社团的活动，随后自己也创办了一个社团，这个文学社团很快变成了社会性的团体。

最后，魏列萨耶夫得出这样一个结论："独裁统治是我们当代生活中最大的恶。"很多年后，作家回忆起当时的情景，还感慨地说："对独裁的憎恶、对其残暴行为的气愤已经主宰了我的心。"[20] 从青年时代起，魏列萨耶夫就一直不屈不挠地探索着改变社会的捷径。

魏列萨耶夫先是对民粹主义理论产生兴趣。但是，民粹主义运动的失败让作家意识

到，社会变革的希望已不复存在。就在不久前还为找到“生活的意义”而沾沾自喜的他，很快就对政治斗争彻底地失望了，“对人民的希望也已经泯灭，剩下的只有对人民的忏悔和愧疚。眼前看不到光明和出路。斗争是壮丽的，引人入胜的，但也是悲惨的，失败的”[21]，——作家在 1913 年的一篇自传中这样写道。当时的魏列萨耶夫甚至有了自杀的念头。

在短篇小说《同志》(1892)中，魏列萨耶夫首次将文学创作和世界观的探索结合起来，这篇小说描写了几个“诚实、善良”的俄罗斯外省知识分子，他们的生活没有生机，如一潭死水。对他们而言“一切都可以抛弃”：为了追求名利，“青春、理想、信念”[22]都可以抛在脑后。这篇小说是魏列萨耶夫在大学时代创作的，它真实地再现了当时俄国知识分子的命运，描写了他们的迷茫、困惑以及他们的希望——这也是当时魏列萨耶夫创作的主要题材——他对社会所面临的“走投无路”的状况已经厌倦。这种痛苦成为他的第一部中篇小说《走投无路》(1894)的核心基调。这种基调，正如作家后来所说，已经走进了“病态的”文学[23]。这篇小说是对抱怨自己“一无所有”的一代人的真实写照，“没有出路，没有指路星，他们将不知不觉、无可挽回地走向毁灭……”[24]。

这部中篇小说先被刊登在由著名的民粹派思想家米哈伊洛夫斯基主持的杂志《俄罗斯财富》上。魏列萨耶夫在后来的回忆录中曾困惑的表示：为什么米哈伊洛夫斯基当时没有发现小说的反民粹运动的情绪，而欣然接受它[25]。不但如此，当时这家杂志整个编辑部的人，甚至很多评论家也都没有发现小说的这种情绪。

当时的评论界对这篇小说的评价相当一致，认为魏列萨耶夫的《走投无路》以及他早期的短篇小说“使他从众多平庸的作者中脱颖而出”，在他的作品中，“文学获得了新的、与众不同的力量”[26]，评论界在作品中能聆听到“哀怨与抒情的交响曲”[27]，感受到“对人民真挚的爱”[28]，但是，却常常体会不出小说的社会倾向性。

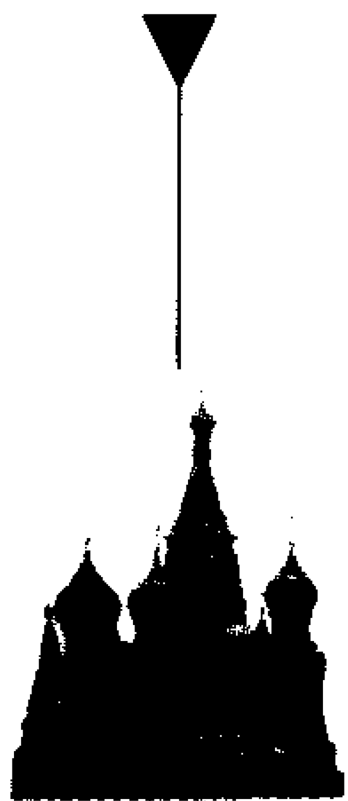
小说的这种“目光短浅”归咎于作家本身的性格。在作品中能强烈地感受到魏列萨耶夫在模仿屠格涅夫表现生活的艺术手法——忧伤的抒情语调、令人心醉的俄罗斯自然风光、爱情的氛围，故事中的人物就在这样的环境中生活。作家精心营造出一种网一样的抒情气氛，使得读者很难看出他对民粹派运动究竟持什么态度。小说展现了主人公精神崩溃的过程，德米特里·切卡诺夫医生希望通过行医改善贫苦人民的生活，但在现实生活中，他的愿望却处处碰壁，他精心为人民治病，却遭到了致命地殴打，最后在绝望中死去。小说的心理描写既细致又准确。但是，主人公精神崩溃的社会根源写得模糊不清，这使得一些评论家们将主人公的悲剧归咎于人物本身的矛盾——一方面渴望成功，另一方面却又不擅长或者不愿意处理日常琐事[29]。只有少数评论家通过切卡诺夫的经历，不仅看到了 19 世纪末期年轻人当中的一种类型，更进一步发现了民粹主义思想的复杂性[30]。

从年轻作家自身的角度来看，《俄罗斯思想》上刊登的一篇匿名评论文章，对这篇小说的分析最为中肯：“魏列萨耶夫先生小说中的主人公——对人民充满了爱……他爱一个

人，就爱他的全部，包括他的优点和缺点，包括他的高尚或卑微。”[31]魏列萨耶夫将这些评论抄到了自己的日记中，并且补充说："我最珍贵、最隐秘的梦想就是有一天能配得上这样的评价，因为一切根本、所有的幸福全在于此！"[32]

《俄罗斯思想》的这篇文章对小说给予高度的评价，并不是因为它的社会意识，因为评论人自己也没有看到这一点，而是赞赏小说中的人道主义精神。因此让魏列萨耶夫感受到发自内心的喜悦。值得思考的是，年轻的作家当时也并没有意识到小说中反民粹主义的重要意义。让他更担忧的是年轻一代人已经"无路可走"。

同时，客观地讲，魏列萨耶夫的小说无疑充满了一种痛苦的基调，这种痛苦是希望破灭的痛苦，是知识分子试图接近贫苦人民以便改变社会，但最终却以失败而告终的痛苦。知识分子对人民的幻想彻底磨灭了，这种失望情绪是19世纪90年代文学中的一个特征。比如，加林－米海伊洛夫斯基此前创作的《在农村的岁月》，讲述了主人公想方设法帮助农民重建家园、改善他们的生活，但却碰了钉子，遭到农民的误解和敌视。虽然，他没有像《走投无路》中的切卡诺夫那样遭毒打而死，但他们两个人的思想和命运十分相似。



人们具有兄弟情谊的社会依然是魏列萨耶夫追求的目标，但是，当时俄罗斯现实所能提供的变革生活的方式都被失败了。基于这种思想，魏列萨耶夫觉得自己"走投无路"，他和小说中的主人公发出了同样的呐喊："我不知道该怎么办！——这才是我的痛苦。"[33]作家在日记中所写的"真理，真理，你到底在哪里？……"成为当时他生活中所面临的主要困惑[34]。

魏列萨耶夫在杰尔普特时就已怀有这种思想。1894年，他从杰尔普特大学毕业后来到图拉实习从医，依然是这种想法，同年，他怀着这种思想到彼得堡波特金医院当了一名编外医生。

魏列萨耶夫一直在不懈地寻找能够改变生活的人，已经集聚起力量的俄国工人运动不能不引起他的注意。后来他在自传中写道："1896年夏天，著名的纺织工人6月大罢工爆发了，这次罢工参加人数多，持续时间长，有一定的组织性，这让所有的人都感到震惊。许多人没有被理论说服，却被这次罢工说服了，——其中，就包括我自己。"在无产阶级面前，作家"感受到一种新生的强大力量正满怀自信地登上俄罗斯历史的舞台。"[35]魏列萨耶夫在日记中写道，人类的精神历史上有两座高峰：在艺术领域——是列夫·托尔斯泰，而在科学上——是卡尔·马克思[36]。

随后，当魏列萨耶夫认为自己找到问题的答案后，他创作了《流行病》(1897)。在这篇小说中，民粹主义者和马克思主义者进行了直接辩论，一切都表明后者是正确的。迷恋马克思主义成了时代潮流。同样是在1897年，奇里科夫发表了他的中篇小说《残疾人》，民粹派的追随者和马克思主义思想的拥护者相互争论。但是，奇里科夫的小说主要是反映民粹主义已经日暮途穷，而魏列萨耶夫的小说则更加强调新兴学说所拥有的改造力量。

当时的评论认为,《流行病》是一部缺乏表现力的作品,就连作家本人后来也承认,"我这篇小说很不好":小说主人公的出现"完全是为了声明自己是个马克思主义者,并且一再鼓吹自己新的'信条'"[37]。但是,毫无疑问,作家已经已被马克思主义思想深深吸引,他不愿意半途而废,决心为马克思主义而献身,虽然,我们发现,怀疑的情绪一直困扰着他。

19 世纪 90 年代末期,魏列萨耶夫开始参加一个合法马克思主义的文学小组的活动,该小组的成员有:司徒卢威、图甘－巴拉诺夫斯基、卡尔梅科娃和博古恰尔斯基等人。同时,他还接近一些正在为革命从事准备工作的人,帮助"工人阶级解放斗争联盟"做宣传工作:在他负责的医院图书馆里创办地下出版物,据魏列萨耶夫回忆,在他的住处"经常召开地下组织领导人会议",印刷传单,他自己也参与撰写传单[38]。他的这些秘密活动被发现后,被医院开除,根据内务部的指示,两年内禁止他在京城居住。魏列萨耶夫回到家乡图拉,在那里,仍然积极参加当地社会民主党人的活动;给他们提供资助;该党分裂后,一部分人成了布尔什维克党,作家他们保持着紧密的联系。警察厅密切监视着魏列萨耶夫的行踪,尽管如此,作家还是积极参加了图拉第一次工人大游行,根据俄国社会民主工党委员会的指示,他写了传单"绵羊和人",游行的时候到处散发。

高尔基在那些年写给魏列萨耶夫的一封信中表示了忧虑,认为作家没有必要钻研某种理论。不排除他以这种方式对魏列萨耶夫的兴趣表示了异议,但魏列萨耶夫却断然拒绝了这种看法[39]。

作家在那个时期的创作——《医生手记》(1895—1900)和中篇小说《两种结局》(1899—1903),对具有革命情绪的工人抱有明显的好感。而在 1901 年创作的中篇小说《在转弯处》则进一步表明,在魏列萨耶夫看来,马克思主义并不是什么"流行病"。

这篇小说主要的论点是反对"经济决定论者"和自由主义者。但作家描绘的时代画面却更加广阔:他对 1905 年革命前夜青年知识分子当中各种各样的情绪和思想影响都进行了生动的评价。

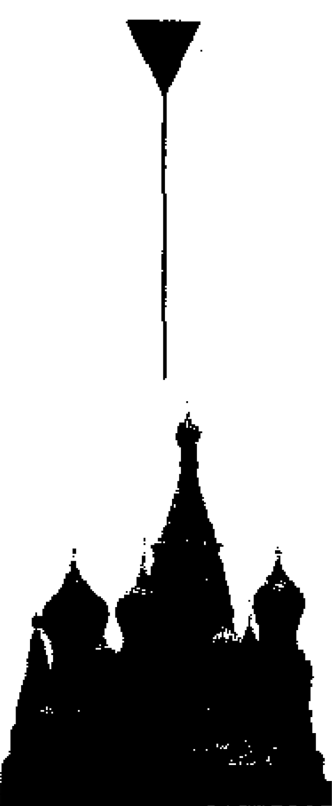
作家强调指出,未来属于像塔尼亚·托卡列娃那样的年轻人:这个姑娘由一名知识分子成长为"彻头彻尾的无产阶级战士","跟她只能谈论革命,其他任何事情在她看来都枯燥、无聊,都是不值一提的琐事"[40]。但是作家从革命工人的立场出发,对知识分子不同阶层的思想探索给予中肯的评价。小说中,"生活中有执著追求"[41]的工人巴卢耶夫,同犹豫不决、惊慌失措的知识分子进行了面对面的辩论,连出身于知识分子的塔尼亚都赞同巴卢耶夫的观点。

这一时期的中篇小说和描写农民题材的短篇小说,都明显的表现出作家对无产阶级运动的好感。同时,小说描写的重心都是骚动不安、寻求生活真理的知识分子和愚昧的贫民百姓。

魏列萨耶向往马克思主义的理想,同时他也意识到,马克思主义者将当代人理想化

了，夸大了他们的社会积极因素，而对其本能的盲目性和内在的生物性缺乏足够的认识。《走投无路》中的切卡诺夫面对这些因素感到胆怯；中篇小说《在转弯处》的主人公托卡列夫，感觉自己就像一个玩具，被一双看不见的手所操控，这双手“伸进他的体内、他的大脑，甚至他的心脏和血液”[42]。说到人“与生俱来的”潜在力量，不能不提到一篇涉及“日本的短篇小说——《洛曼伊拉》(1906)和《对日战争》笔记(1906—1907)，魏列萨夫认为，人体内生物性的潜在力量有时能战胜一切，甚至包括阶级本能。

对无产阶级运动拥护者如何把他们的思想变成生活现实缺乏信心，尽管作家有时候对自己也细心地掩饰这种念头，但是作家对生活的绝对忠实加重了这种疑虑，这样就使得作家把革命者放在了作品中的次要位置，同时这也在很多方面决定了魏列萨耶夫多年来描写现实的创作方法。



1890 年 3 月 8 日，作家在日记中写道：“不会再有谎言——我学会了不再怜惜自己！”[43]，这句话成了他后来进行文学创作的重要信条之一。正如作家所言，由于厌恶各种各样的虚伪，“玩弄写作技巧”[44]，魏列萨耶夫在他的作品中只描写他彻底了解的事物。这也是他器重纪实性作品的直接根源。现成的例证就是这部中篇小说，《走投无路》以主人公的日记形式写成，其中，包括不少作家本人的日记片断，甚至连日期都相互吻合。《医生手记》中主人公的很多言论和生活场面都逐字逐句摘抄自作家 1890—1900 年期间的日记，而年轻医生的遭遇也使人想起魏列萨耶夫本人从医学系毕业后的经历。总之，魏列萨耶夫作品中的主人公大都有一定的生活原型。他这种有意识坚持纪实性的创作原则也曾遭到一些评论家的指责，他们认为，魏列萨耶夫不是艺术家，只是勤勤恳恳的时代记录员[45]。但是，作家把这种创作原则与艺术典型化的特殊方法相联系，从而使艺术典型具有了相当广阔的概括力。

作家倾心于写自传性的作品，这使他的作品题材受到了一定的局限：处于世纪之交动乱年代知识分子的命运成为魏列萨耶夫创作的主导性的题材。他本人不愿意、也很难将视线转向社会其他阶层的人物。如果说在描写知识分子的中长篇小说中，作家是通过独白，日记和书信，对人物进行细致的心理刻画，“从内部”描写主要人物，整个故事的叙述往往像知识分子主人公的忏悔，那么，魏列萨耶夫在创作有关农民题材的短篇小说时，则完全回避了这种形式。这类小说，一般是以第三人称来叙述：最常见的是作家本人出面，“维肯季耶维奇”偶然的和某个人相遇(《利札尔》，1899；《匆匆》，1899；《为了权利》，1902；《一幢房子的故事》，1902，等等)。作家利用一切方法强调，他笔下的农民形象都是按照知识分子所见或他们的想像刻画出来的。有时候，魏列萨耶夫加强这种印象，还会特意加上一个副标题——“朋友讲的故事”(《万卡》，1900 年)。作为一个聪明、敏锐的艺术家，魏列萨耶夫在描写农民的小说中，揭露了很多俄国现实社会中存在的现象。不过，偶然相遇——作为情节结构的手段很有意义，这是作家有意识地将自己限定在一定的范围之内。

因此，有时候魏列萨耶夫也尝试直接运用政论语言，以加强情节的刻画。他一直不懈地寻找一种体裁，希望能囊括不同的语言成分，使政论性语言与艺术性的形象语言能够达到有机地结合。长期以来，带有半回忆性质的政论小说，一直深受魏列萨耶夫的喜爱(《医生手记》、《对日战争》)。与此同时，还要揉进作者的"抒情"，正如作家所言，在这种情况下，事实的作用格外重要。魏列萨耶夫在日记中写道：事实，事件——"是最引人关注的"[46]。还在从事文学创作的初期，魏列萨耶夫给高尔基的信中就曾一再证实：即便具有很高的"抒情"天赋，当情感与事实发生冲突时，最后获胜的往往是事实[47]。

作为一名作家，魏列萨耶夫是在19世纪俄罗斯现实主义文学潮流影响下成长的，因此他对60年代民主主义文学传统备感亲切。在他的创作中有机地结合了屠格涅夫抒情的感伤和格·伊·乌斯宾斯基特写的纪实性，这种综合随时给作家带来视野开阔观察社会的锐气。总体说来，魏列萨耶夫和俄罗斯现实主义文学中被称作"社会学派"的一支有着内在联系。

20世纪初，评论界经常将两个名字相提并论，这两个几乎同龄的年轻人就是——高尔基和魏列萨耶夫，两个能"主宰俄罗斯读者心灵"，同属于一个"流派"，具有同样"气质"的作家[48]，人们甚至发现，他们彼此之间的有些作品甚至会直接地相互呼应。比如，高尔基的《奥尔洛夫夫妇》和魏列萨耶夫的《安德列·伊万诺维奇的末日》，对工人的描写有很多相似之处；两个人作品中所体现的激情也如出一辙，如：高尔基的长诗《人》、中篇小说《夏天》和魏列萨耶夫的短篇小说《幕帐前》、中篇小说《致生活》[49]。但是，从艺术角度着眼，同一个"文学流派"的两个作家又分属于不同的方向：高尔基——是浪漫主义者，而魏列萨耶夫——则"毫无浪漫可言"；"他是个文字简洁、干练的记录者，汇集符合实际的材料具有非凡的才能，擅长把这些事实安排妥贴，让读者看得清清楚楚，具有以合乎逻辑的连贯性"[50]。一种评论意见得到广泛的认同，魏列萨耶夫的创作"具有罕见的逻辑性和层次性，善于从一个阶段进展到另一个阶段——从契诃夫进展到高尔基"[51]，他"依据自己的心灵"进行创作——"决不是契诃夫与高尔基创作的搀杂折中"[52]。

作为一种文学现象，毫无疑问，高尔基的艺术才华更加光彩。但是，魏列萨耶夫作品引发的社会反响则异常广泛。比如，不妨回想一下围绕《医生手记》的争论，参与人数之众多，辩论语气之激烈，都是前所未有的，争论不仅涉及医德和当时的医疗状况，还涉及到人们病痛的社会根源[53]。

就文学创作，就各自的社会立场，进一步单以人的品格而论，在那些年月，高尔基和魏列萨耶夫有很多近似之处。魏列萨耶夫还特意接近了知识出版社，而高尔基在这个出版社具有主导性的作用。

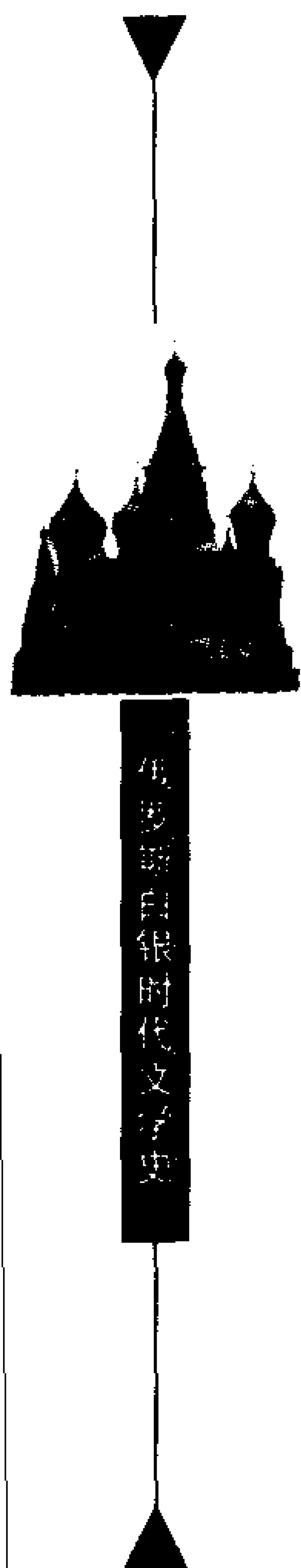
1905年的革命事件刚一开始引起了魏列萨耶夫的极大关注。作家完全摒弃了他原先所持的怀疑态度。作为见习医生他被派往日俄战争前线，在特写文集《对日战争》的最后一

章,他讲述了从满洲里日俄战场返回祖国途中亲眼目睹革命初期胜利的情景。但是,革命的失败加深了他的顾虑,在他看来,革命失败的原因在于——起义的民众不善于使用转移到自己手中的政权:人们刚一觉得自己自由了,潜藏在他们身上的"野蛮、凶悍的兽性"就苏醒了[54]。

魏列萨耶夫创作的中篇小说《致生活》(1908),标志着他在思想探索方面的急剧转变。在自传中谈及这一时期的创作,他特别强调说:"……我对生活和艺术追求的态度发生了重大变化。对于过去的事情,我没有什么后悔,不过。现在想一想,原本可以更少一点儿片面性。"[55]

魏列萨耶夫的世界观保留了哪些观念,又出现了哪些新的变化呢?

毫无疑问,中篇小说《致生活》是魏列萨耶夫的一部代表作——也是他所描写的俄罗斯知识分子探索历程中的一页。这部小说和魏列萨耶夫以前的创作关系紧密,也反应了作家对俄罗斯进行斗争的社会力量和各个政党的态度。他用以常尖刻的笔触刻画了立宪民主党人、黑帮分子和自由主义者,而对 1905 年斗争中遭遇失败的工人和知识分子则寄予明显的同情。



但是现在作家觉得,希望借助阶级斗争和社会革命来实现社会和睦的观点非常狭隘。魏列萨耶夫对新的"生活意义"的探索在小说主人公康斯坦丁·切尔登采夫身上得到了体现,1905 年,这个人物参加了人民的革命。但是,革命失败了,他苦苦思索着革命失败的原因,最后得出的结论是:解放运动的领导人对于人的天性,人的生物性认识不足,对于人的世界观的影响,社会生活环境况和人的内心非理性的力量具有同等的作用。"那里,在潜意识之中,存在一种独立于自我的力量","每个人的内心深处,在黑暗中缩成一团,蜷伏着一个无形的主人","我的意识的强大主人,是我所部了解的神秘力量的奴仆"[56]。一个人要想幸福,必须学会战胜自己的主人,即蒙昧的本能。在这方面,精神的"蓬勃生命"给予人的帮助,远远胜过社会的变革。魏列萨耶夫依然赞成摧毁现存的专制制度,但作家跟有些人进行争论,对方坚持认为革命是创造新社会主要的,几乎是唯一的手段。争论的结果,是彼此斗争的两个阵营都不接受中篇小说《致生活》。

当时对这部小说的正面评价非常少[57]。如果说批评界对这部作品总体的评价相当一致,认定作家想要"超脱于斗争之上",那么,对于小说表示不满的意见则是各种各样的。持激进观点的评论表示惋惜,因为小说中对工人阶层的描写放到了次要地位,作家更重视"思考善良的知识分子失眠的时候想些什么问题"[58]。另外一些观点不同的评论,把这部作品称为马克思主义"记录员"魏列萨耶夫所写的"冗长、枯燥"的中篇小说,他们倾向于把它看作青年人思想发生急剧变化的见证,看作革命走向绝境的征兆[59]。

作家认为,他这部小说不易读懂,主要责任应归咎于本人:"我想把我所有的发现都放进小说,对所有困扰我的问题都给出答案。但是……在艺术作品中,根本无法做出任何解

答。这种想法完全超出了艺术作品的功能……我已经意识到自己根本做不到这一点，就用另一种形式表现自己的探索与发现——那就是批评性的研究。"[60]作家在这里指的是他那本《蓬勃的生命》。

一般关注魏列萨耶夫创作道路的评论都注意到了这本书，但是它在作家创作衍变过程中所处的特殊地位，却没有引起应有的关注。魏列萨耶夫在革命前的创作（至今对此还在进行争论）基本上属于俄罗斯现实主义文学中的"社会学"流派。从世界观和审美角度看，《蓬勃的生命》属于"新现实主义"运动开端的作品。

* * *

魏列萨耶夫品体验到巨大成功的喜悦，一是《医生手记》的出版，一是广大读者怀着迫不及待的兴趣迎接《生活中的普希金》，以后还有一次，那就是他认为自己最好的，"最珍贵的"一本书《蓬勃的生命》问世。他自己在《私人手记》中承认，这本书永远值得"喜悦而又自豪地"反复阅读[61]。

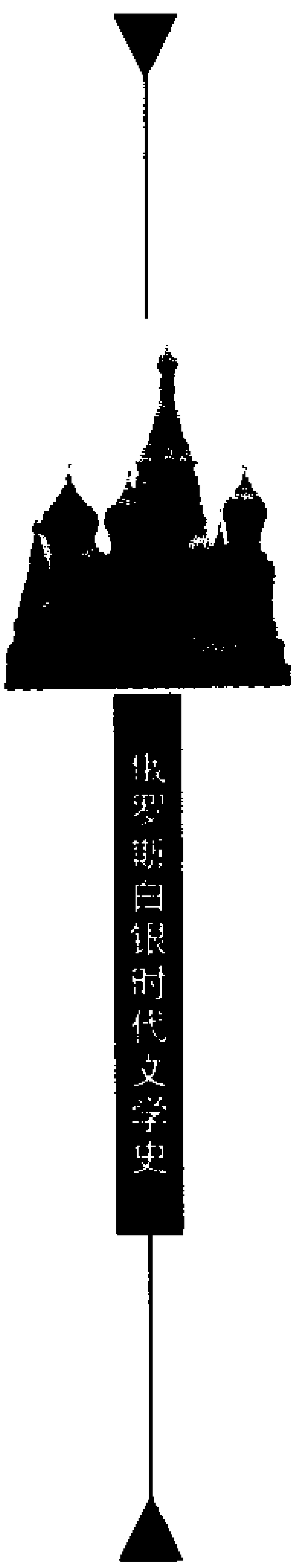
这本书仿佛将魏列萨耶夫的创作一分为二，不仅因为它出现于作家创作道路的中期(这本书最后一部分 1915 年出版了单行本，——恰好是魏列萨耶夫首次发表作品后的三十年，距离他生命的终结正好也是三十年)。从本质上说这本书标志着作家创作的另一个分水岭：他在本书中重新审视了自己对世界的看法及艺术家肩负的使命。过了很多年以后，魏列萨耶夫在给研究其创作的弗尔若谢克的信中写道："是的，1910 年以后的几年，我的内心世界无疑发生了转变，摆脱了原先对于生存的疲惫感，厌恶感，摆脱了心灵的阴影，摆脱了'依赖性'……由此开始，——通过紧张的智力思考和对自我的艰苦磨练，过渡到为生存感到喜悦，生存不再仅仅追求智慧，而是力求恢复本性，心灵变得明净，精神感受到了和谐有序。"[62]魏列萨耶夫把他经历生活磨砺的感受，表达在这本书的题目里——《蓬勃的生命》。这本书的思想是在作家创作道路的转折处形成的，作家直到生命的最后都坚持这种思想，不仅把它贯穿到文学作品中，也体现在自己的实际生活里。

这本书的第一部分《论陀思妥耶夫斯基和列夫·托尔斯泰》，写于 1909—1910 年期间。本书诞生于作家的内心斗争，他不仅同俄罗斯社会思想的左派分子、过激派分子（可读作——布尔什维克）争论，还要同现代派思想家进行争辩。在 1900—1902 年期间，梅列日科夫斯基在《艺术世界》杂志上发表过一篇文章《列夫·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》，魏列萨耶夫的著作是对这篇研究文章的直接回应。

研究托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的创作决不单纯是文学兴趣问题。这两位最伟大的艺术家的创作，已经成了俄罗斯社会互不相容的各种思想流派进行较量的演兵场，各种流派都在探索，力求找到答案，解决令他们苦恼的问题：以后俄罗斯，人民，知识分子和作为个体的人究竟该怎样生活？在这中争论过程中，自然就确定了纯粹的审美立场。

按照梅列日科夫斯基的观点，陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰代表着近代精神文化领域两个基本的方向。他坚信，再没有作家能像"洞悉肉体"的 托尔斯泰和"洞悉灵魂"[63] 的陀思妥耶夫斯基那样相反相成。托尔斯泰认为，当生活的意义体现为人身上天生的、自然的因素占上风时，"肉体高于灵魂"[64]，而陀思妥耶夫斯基正好相反，认为"灵魂高于肉体"，只有灵魂才难以遏制地要求探索人类内心的深渊。悬浮在两个"深渊"之间——头顶的光之深渊和脚下的昏暗深渊，——托尔斯泰往往"只向上看"，而陀思妥耶夫斯基则尽力"不仅看头顶的深渊，而对脚下的深渊紧闭双眼；他以无所畏惧的目光观察两个深渊，他深知，这两个对立的深渊是对等的"[65]。

尽管梅列日科夫斯基曾经说明：俄罗斯文学的两座"高峰"[66] 是平等的，但不难看出，他更倾向于能够勇敢地面对两个"深渊"的陀思妥耶夫斯基。



魏列萨耶夫只在一点上赞同梅列日科夫斯基的观点，即托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基是世界文化的两座"高峰"。其余的所有解释则明显地自相矛盾。再说，既然梅列日科夫斯基始终认为，这两位作家是"同一个树干上"的"两个巨大的树枝"[67]，那么，在魏列萨耶夫看来：世界文坛上很难找到两个作家，能像托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基那样，对生活的态度有如此巨大的差异，处于如此针锋相对的矛盾状态。这种显而易见的"对立"，是两位作家对人的本性、对生活的意义及其存在价值，对生活中是否可能存在幸福等问题的理解根本不同所引出的结果。

论述陀思妥耶夫斯基的那一章叫做《该诅咒的人》。在他的心里"有两个势均力敌的主人在痉挛、在跳动"——这就是善与恶[68-69]。但是，"在人阴暗的灵魂深处潜藏着一个魔鬼"(《蓬勃的生命》，50 页)。因此，凶恶的"主人"常常会战胜善良的"主人"。人——汇集了所有病态的本能，要克制这些本能只有经历苦难。以魏列萨耶夫的观点看来，这个结论是臆造出来的。他对陀思妥耶夫斯基在人世忍受苦难的思想作出了这样的解释：在无限痛苦的瞬间，黑暗的旷野突然闪现出刺目的光芒，激动万分的人们纷纷奔向"闪耀着欢乐电光的混沌"，把它当作光明的宇宙，视为"崇高的和谐天地"(同上，228 页)。但是，这种"狂欢节"的兴奋很容易被破灭，它需要节制。而起这种节制作用的首先是宗教。按照魏列萨耶夫的见解，陀思妥耶夫斯基的宗教——就像"收容所收容疲惫的人们，福利院容纳孤苦无依的人们"(同上，92 页)，或者换句话说，是为那些灵魂深处魔鬼蠢蠢欲动的人们修建的"沉重的房顶"："……如果掀掉那房顶，那么，生活中就会发生无比可怕的事情。人们之间就会出现深深的裂痕、彼此敌对与仇视，盲目地毁坏一切，消灭一切。"(同上，45 页)

在魏列萨耶夫的心目中，托尔斯泰的世界则完全是另一番景象。有关托尔斯泰的一章，标题为：《愿普天下幸福安康！》

魏列萨耶夫判断，按照托尔斯泰的观点，人类的痛苦不幸之一是由于丧失了对生命的原始体验，没有这种体验，直觉就会逐渐丧失，因此把全部赌注都押在理性上，而"当一个

人面对生活，只剩下精明，只剩下概念、判断和推理的准则，他就会变得可怜而无助”（同上，105 页）。托尔斯泰的创作找回了这种原始的本性。他坚信：“以自己原本的性情生活，就会自然而然地跟世界达到和谐一致，善就会出现。美好而又聪慧的大自然早就关注到这一点，根本用不着我们去指点或提示 。”（同上，191 页）托尔斯泰崇尚自然生活的思想与陀思妥耶夫斯基笔下将生活复杂化的主人公的想法截然不同（同上，55 页）。“陀思妥耶夫斯基说：不信上帝，生活就失去意义；而托尔斯泰则说：不信上帝，是因为脱离了生活”（同上，213 页），“生活就是全部，生活就是上帝”（同上，330 页）。

这就是艺术家托尔斯泰。在魏列萨耶夫看来：作为理论家的托尔斯泰，其弱点恰恰在于，跟作为艺术家的托尔斯泰自相矛盾，他开始“自作聪明地空想”，用各种理性的，因而也是人为的概念信条去束缚“蓬勃的生命”。

大多数评论家，其中包括那些赞赏“蓬勃的生命”的人都认为，魏列萨耶夫对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的评价失之于简单化。科尔托诺夫斯卡娅写道：“魏列萨耶夫需要这两个作家，只不过把他们当作自己心情和思绪的插图，用以论证最重要的命题，论证生命的无往不胜。”因此，“在魏列萨耶夫的文章中，既看不到陀思妥耶夫斯基的全貌，更看不到托尔斯泰的全貌。”[70]

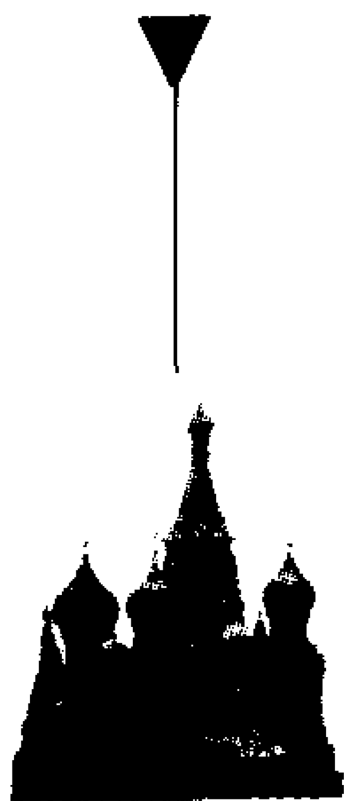
的确，魏列萨耶夫的著作与其说是对托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基创作的研究，不如说是利用这两位作家的作品为资料，借以表达作家自己的信念。为了更清晰地表述自己的观点，魏列萨耶夫对这两位作家的创作，有意夸大了某些特定的方面，忽略了另外的内容。况且，他所捍卫的观点是在跟象征派的争辩中产生的。辩论中为维护自己的观点而走极端是典型的现象，决非只有魏列萨耶夫一个人这样做。象征派，包括梅列日科夫斯基，极力推崇陀思妥耶夫斯基，他们追随米哈伊洛夫斯基，即著名论文《残忍的天才》的作者，经常批评现实主义流派为病态的创作现象，正是在这种情况下，魏列萨耶夫在这部论著的具体文本中才会坚持这样的立场。

与此同时，魏列萨耶夫还把托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的名字跟人类思想史上的两个重要流派联系在一起。这一观念成了他继研究托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基另一部著作的核心主题——这本书就是《阿波罗与狄奥尼索斯·论尼采》。

按照魏列萨耶夫的想法，在两个流派的源头耸立着阿波罗和狄奥尼索斯的宗教；前者是“幸福和力量之神”，后者——是“磨难之神”（同上，284 页）。魏列萨耶夫认为，荷马、方济各、歌德、列夫·托尔斯泰、惠特曼和泰戈尔是阿波罗“最出色的子孙”（同上，352 页），而古代宗教学说的捍卫者，如俄耳甫斯的神秘宗教团体、中世纪基督教的代表、叔本华、陀思妥耶夫斯基、居伊斯曼斯和俄罗斯的颓废派，则是狄奥尼索斯的“继承人”。

俄罗斯的颓废派认为尼采跟他们思想一致。魏列萨耶夫同他们争论，他力图证明，决不能用生活态度颓废的框子来局限尼采，再说，也很难把他算作狄奥尼索斯的继承人，尽

管尼采本人称自己是“狄奥尼索斯哲学的关门弟子”(同上,307页),他还相信,狄奥尼索斯象征着“生活真正的本质”(同上,238页),而阿波罗只不过使人痴迷于“假象的美妙幻想”(同上,307页)。实际上,尼采的观点并不那么偏执,他不断地“矫正”狄奥尼索斯,同时认为,阿波罗并非虚幻的海市蜃楼,而是生活中必不可缺少的偶像,因为只有这两个“神”互为依存,才能使世界适合于人的生活。尼采不相信“宗教的慰籍”(同上,335页),他要寻找的是“人间的安慰”,并且想在“幸福之神”那里找到这种抚慰:有时在人战胜恶的笑声中,有时在奇妙的审美感受中,这种美感能让所有时代的人,像古代的希腊人一样,“用美的亮丽世界为自己遮蔽生活中的恐惧”,并且“把这些恐惧客体化,变成艺术欣赏的对象”(同上,225页)。



就像晚年的托尔斯泰,尼采坚信,什么人“靠精神生活,具有很强的生活本能,什么人‘沉迷于生活’”,他们都不能向自己提问有关思想和存在价值的问题(同上,343页),他们只是过平常的日子,并为生活欣喜。在尼采本人身上也没有“沉醉于生活”的迹象(同上,334页),他痴迷于渗透生存的阴暗面,渴望目睹生存深渊最为可怕的惨象。但与此同时,他又相信人有能力重塑自己阴暗的心灵,使它变得光明。总之,按照魏列萨耶夫的观点,尼采的“本质”属于“狄奥尼索斯”,但是“尼采——也像陀思妥耶夫斯基,既诅咒自己的本质,又尽力逃避这种本质”(同上,334页)。

从“蓬勃的生命”这一理念出发,魏列萨耶夫还评价了尼采的“超人”思想,发现其中号召“生命的情感”以及健康的本能复归,看到其中渴望人类美好时代而感受到的痛苦绝望,不过,魏列萨耶夫同时也指出,尼采用超强意志的思想偷换了生活本能占上风的概念。魏列萨耶夫在这里部分采纳了世纪之交广泛流行的为个性解放而进行精神斗争的“超人”思想。在不同的文学和社会团体相互论战中,尼采被人利用作为论据,就像批评界对待托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基一样——各种解释往往带有各自的偏见。

魏列萨耶夫赞同尼采的见解,生活中必定有“阿波罗”的欢乐和“狄奥尼索斯”的痛苦,比如,文学创作和宗教激情当中的“狄奥尼索斯”的“酒”,是“蓬勃生活”必不可少的重要成分。但是,他认为,在生活中将狄奥尼索斯以及他的信念放在高高在上的位置并不恰当,似乎“他为人提供的酒”——是生活中唯一的乐趣和放纵的理由,是克服生活中的灾难唯一的手段”(同上,353页)。

说到生活中“阿波罗”和“狄奥尼索斯”两种因素的相互关系,魏列萨耶夫和尼采的观点是不同的。以明亮的眼光看待世界,是社会处于上升时代的典型特征,比如,产生“希腊荷马”的时代(同上,303页),而社会衰落时期,盛行的则是与其对立的世界观。20世纪一十年代末期,俄罗斯社会生活舞台上,“狄奥尼索斯”式的思想占据上风,魏列萨耶夫认为,这种状况和当时国家社会的能力下降,以及1905年革命失败后笼罩着知识分子的悲观情绪有关。当时,象征派思想在那些年月的流行正是由于他们具有狄奥尼索斯气质,这种风

气在艰难岁月是非常典型的。

但是，在"阿波罗"和"狄奥尼索斯"两种情绪的斗争中，人并不是一个可怜无助的玩偶，他能影响生活，能为生活中"阿波罗"的欢乐而奋斗，即便是在"狄奥尼索斯"主宰的衰落时期。

在评价人类的能力时，魏列萨耶夫不仅不同意陀思妥耶夫斯基的观点，也不同意托尔斯泰的见解。他认为，陀思妥耶夫斯基信奉人类灵魂原罪说，因此他不相信合乎原则的人类生活的变革，甚至反对革命思想。同时，他也置疑托尔斯泰的观念。他觉得托尔斯泰"天真地信仰""人类灵魂原始的神圣性"只不过是空洞的幻想(同上，224页)。魏列萨耶夫所说的信仰，是指由内部战胜周围虎视眈眈的邪恶，只有那些"凭借自身强大力量战胜痛苦和灾难的人"才能生存，"对于这些人而言，'世界上没有什么可怕的东西'，世界是美好的，尽管也有灾难、痛苦和矛盾"(同上，216页)，——这是魏列萨耶夫对托尔斯泰世界观的理解。他和托尔斯泰的分歧也正在于此。"既然生活美好而高尚，即便为她'无辜受苦'，生活依然美好，——那又何必还要追求更好的生活呢？——魏列萨耶夫提出了疑问——为什么不以平静高兴的心情接受本真的生活呢？"(同上，217页)

魏列萨耶夫毫不怀疑，"人类必须不断获取生活的力量"(同上，236页)，要想让"蓬勃的生命"获胜，势必要求"人的社会性解放"(同上，351页)。但是，仅靠社会解放是远远不够的。魏列萨耶夫在其著作的最后一章得出结论——"改变外部社会结构，只是人本身获得新生的第一步，必不可少的一步是人的自身更新，更新人的血液、神经、肉体，让本能日趋衰落的生命获得新生。"(同上，352页)

* * *

魏列萨耶夫论证了"蓬勃生命"的意义之后，竭尽全力予以宣传，在日常生活中身体力行，并且贯彻到各种各样的文学活动中。

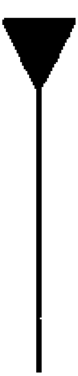
1912年，魏列萨耶夫一方面紧张创作《蓬勃的生命》一书，一方面主持"莫斯科作家图书出版联合会"的工作。其间，魏列萨耶夫坚决实行自己的方案，正如他后来回忆时所说："简而言之，其特点就是：肯定生活。"[71]在出版社运作的十几年中，有很多著名的作家加入其中，如：布宁、柯罗连科、高尔基、阿·托尔斯泰、什梅廖夫、谢尔盖耶夫－青斯基、扎伊采夫等等。出版社也发行了很多单本作品或是当时国内文坛上一些著名作品的合集。

魏列萨耶夫本人那些年的作品，也明显渗透着"蓬勃生活"的思想，短篇小说《祖父》(1915年)体现得最为鲜明。小说的主人公之一——安德列·拉马扎诺夫是著名的革命家，他一生中，有二十五年都是在囚室中度过的。他受到周围人的尊敬，不仅仅是因为他过去从事过革命。其实，他过去究竟做过什么人们并不在意，而是因为他用自己的言行深深地影响着周围的人。放弃革命思想后，他过起平常人的生活，园子里种满鲜花儿，人工培植的

玫瑰和紫罗兰散发着诱人的香味，饶有兴致的观察小鸟或是其他小生物的生活——所有这些都是“蓬勃的生命”，他使周围的人也开始为这种生活而振奋。

在魏列萨耶夫主持的书籍出版社出版的众多作品中，主人公的世界观大都会发生类似的转变。《祖父》被刊登在该社出版的《语言》第6期合集上。而第7期则刊登了扎伊采夫的中篇小说《旅行者》。该小说主要是讲述那些“半辈子都在各种各样的委员会”[72]中活动的社会活动家们怎样感受到了自己灵魂的空虚，意识到了永恒的珍贵——爱情、大自然、亲情以及平淡生活中的幸福。

魏列萨耶夫开始以新的观念观察俄罗斯发生转折的社会进程。他满怀期望地迎接不流血的“二月革命”。他在回忆录《1917年3月……》中写道，当时，莫斯科的知识分子，不同社会团体和文学团体的代表聚集在艺术剧院的休息室里，一起感受到摆脱了专制制度的欢乐。这次聚会产生了创建莫斯科作家俱乐部的想法，大家消除了敌对情绪，各种信仰的人都联合了起来。该俱乐部的成员包括：别尔嘉耶夫、布尔加科夫、舍斯托夫、勃留索夫、别雷、布宁和扎伊采夫等人。在这个团体中“占优势的是他们，而不是我们”——魏列萨耶夫强调说，“也许，正是由于这个原因，他们推选我当主席作为补偿”[73]。



魏列萨耶夫意识到，团结的时刻来临了。他不想袖手旁观，毅然决然地担负起莫斯科工人代表联合会所属的艺术教育委员会主席之职，捍卫艺术工作者的创作自由，使他们不受新政权的侵犯（文章《致大剧院罢工职工》，《信息报》，1917年4月30日）。组织出版《文化教育丛书》，定价低廉，邮寄给广大读者。

但是，不久后发生的很多事情开始让他感到不安。1917年年中，出于对祖对国命运的担忧，魏列萨耶夫出版了一系列小册子——《打死他！（关于私刑）》、《黑色火灾（关于言论自由）》、《管他呢！（为权利而斗争）》。在这些小册子中，他极其悲伤地指出，以往的顾虑得到了证实：发生的革命事件证明——在革命的旗帜下，以一种政权代替另一种政权的尝试，是对人类自身的一种野蛮摧残。



但是，魏列萨耶夫并没有像他的很多同行那样离开自己的祖国，他认为作家应该和自己的祖国同在，直到生命的最后一刻。随后，他创作了极其诚实无畏的长篇小说《绝路》（1920—1923），作品描写了十月革命和国内战争，并预见到了使整个国家遭受折磨的诸多苦难。

作家和小说中的主人公一样，一直在努力思考：人民到底经历了怎样的生活——是历史发展进程中一段悲剧性的转折，还是一个新纪元的开始？

热心地方自治的医生伊万·伊里奇·萨尔塔诺夫是魏列萨耶夫最喜欢的人物之一。他坚决反对专制制度和资产阶级，由于坚持自己的信仰而被投入监狱，他是社会主义思想的拥护者，不接受十月革命。萨尔塔诺夫本质上体现了中篇小说《致生活》的中心思想：人民大众对革命还没有思想准备，他们会把社会主义理想淹没在凶残、报复和贪婪的海洋里。

"不管是谁取胜，谁成功——他们不会为胜利喜悦，也不会为失败悲伤"。他劝说女儿："让我们一起死亡吧。"[74]

德米特里耶夫斯基教授所持的立场与此相反，他认为"历史发展进程中，有时候暴力是不可避免的"[75]。因此，他相信社会主义思想，并尽其所能支持苏维埃政权，担任了国民教育部部长的职务。但是，当他看到周围违法乱纪成风，渐渐地对成功丧失了希望。萨尔塔诺夫和德米特里耶夫斯基是小说中两极的代表。伊万·伊里奇的女儿卡佳，为了寻找真理而在两者之间徘徊，但她最终发现：无论是白匪军，还是布尔什维克，都以自己的方式破坏"蓬勃的生命"。小说的最后，卡佳觉得自己没有能力"走过血雨腥风"[76]，她一个人悄悄地离开，"不知所终"[77]。

魏列萨耶夫认为，很多不幸事件的根源在于，布尔什维克奉行一种观点，似乎为了崇高的目的，一切手段都是可行的。布尔什维克对待革命的最大弊端，是它戕害了革命的信仰——不尊重人的个性，为了抽象的思想而践踏人的价值。因此，特别小组领导人沃罗尼科下令执行的血腥搜捕对革命事业危害极大，甚至伤害了一些忠实的拥护者，如肃反委员会中的知识分子（据作家本人证实，沃罗尼科的生活原型是捷尔任斯基）[78]。

创作小说《绝路》之后，魏列萨耶夫继续关注社会生活，希望理解生活的进程。19 世纪 20 年代中期，已经年过六旬富有盛名的魏列萨耶夫来到莫斯科一家名叫"勇士"的制鞋厂，担任保健医生。他离开温馨的家，告别舒适的生活，在工人区租了一间窄小昏暗的小屋，每天来往于车间、宿舍，和工人们聊天，观察他们的言行。经历了这段生活后，作家创作了反映青年生活的长篇小说《姐妹们》（1928—1931），这篇小说也贯穿着"蓬勃生活"的思想。

两部非同寻常的纪实性长篇小说《生活中的普希金》（1926）和《生活中的果戈理》（1933）的问世，在很大程度上同作家关于当代生活的思考紧密相关。十月革命和国内战争的流血冲突，都以悲剧性的事例一再证明，人在各个方面都还不完善，对社会变革缺乏充分的思想准备，"魏列萨耶夫式"的普希金和果戈里，是"蓬勃的生命"通过完善创造精神而战胜人的卑微的典范。

从 1910 年起，魏列萨耶夫开始对古希腊诗歌的翻译产生兴趣，这种爱好，一直伴随作家到其生命的终结。作家从古希腊史诗中感受到了人和周围大自然的欢快的融合，这是他们生存观念的自然流露。

19 世纪 20 年代初期，魏列萨耶夫依据他所喜欢的理论，把他对文学乃至艺术的想法进行了系统的梳理。他根据自己的想法写成了一篇演讲稿《作家应具备哪些素质》（1921），并且在 20 年代和 30 年代多次进行演讲。19 世纪 20 年代，作家着手创作《私人手记》（1942 年完成），该作品带有剪辑的性质，正如其副标题所言"思想、事实、札记及日记摘录"。这篇文章，可以说是作家对人的天性、对爱情、死亡，当然也包括对艺术进行长期思考的结晶，不过，"蓬勃生活"的思想让人换一种眼光重新审视艺术。魏列萨耶夫在《蓬勃生

活》思想产生之前所创作的小说当中，如:《谜》(1887),《优雅的伊莲娜》(1896),《在舞台上》(1900),《母亲》(1902),作家不止一次谈到艺术对人的影响作用。的确,在肯定艺术感化作用的同时,作家也指出艺术是生活的“仿制品”,会让人的思想从现实生活和社会争斗中解脱出来。作家从一些伪劣作品中也发现了这一点(《在舞台上》)。在《蓬勃生活》思想出现之后,作家在长篇小说《竞赛》(1919)中,反映了一些新的主题:人应该培养自己从最平凡的事物中发现美的能力,而艺术刚好能帮助培养这种能力。魏列萨耶夫对艺术、对科学都有深刻的理解和体会,他从总体上把文化看成实现“蓬勃生活”的主要工具。



魏列萨耶夫极力反对新政权限制作家的创作自由，反对他们阻碍文学的发展。1925年，魏列萨耶夫在杂志《记者》的问卷调查中，大胆指出了当时腐蚀文学的一些病态现象——经常巴结书刊检察员的“当代作家,缺少一种对艺术的忠实”,“这种普遍存在的、违背艺术原则的现象,会给作家带来不良后果”,“以同一个标准衡量所有作家的做法,对文学的发展是毫无益处的。”当一些著名的艺术家,如:索洛古勃、沃洛申、阿赫玛托娃,不得不保持沉默,只能任由“执政党的思想”[79]控制时,文学的发展势必会受到影响。在集权制度确立过程中,魏列萨耶夫指出,对艺术家而言,“精神上的高度自由”[80]是必须的,就像空气一样重要。作为一名文学工作者,没有任何权利,以怀疑的态度对待生活或是用虚假的语言为文学留下污点,更不能损害文学的名誉,动摇读者对它的信任。从魏列萨耶夫的日记中,可以看出他是怎样培养自己的艺术忠实性的:“……要对自己说出事实的真相,需要超常的勇气。”[81] 1925年11月,在莫斯科和列宁格勒作家联合会的倡议下,创建了全俄作家联合会,魏列萨耶夫被推选为主席。

1933年,魏列萨耶夫的小说《姐妹们》出版,随即遭到各方面的尖锐批评,他们认为魏列萨耶夫在恶意诋毁苏维埃的政绩,该小说也被禁止出售和借阅。这部小说确实是一部勇敢的作品,但遭禁的命运对作家来说,无疑是一个残酷的事实。从某种意义上说,作家已被驱逐出文坛。魏列萨耶夫在日记中写道:“唉,真理,事实——是托尔斯泰的最爱,但也正是它们将你踢出俄国文坛”;“一堵厚厚的墙将我和读者隔开，出路只有一个——保持沉默”[82]。随后,魏列萨耶夫将主要的精力放在文学史研究及撰写回忆录上,他在创作后期所写的小说基本上都带有回忆录性质。此外魏列萨耶夫还翻译了很多古希腊的诗。从创作《姐妹们》到作家去世,有12年之久,在这段时间里,尽管魏列萨耶夫的创作力依然旺盛。1945年6月3日,魏列萨耶夫黯然去世。

注释:

1. 魏列萨耶夫,《私人手记》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985,第4卷,394页。
2. 捷列诺夫,《作家手记》,莫斯科,1996,333页。

3. 魏列萨耶夫在纪念其从事文学创作五十周年晚会上的讲话(1935 年 12 月 22 日)(莫斯科世界文学研究所,全宗号,45,卷宗号,1,存储单元,11,33 页)。

4. 魏列萨耶夫,《年轻时代》,《魏列萨耶夫选集》,五卷本,莫斯科,1961,第 5 卷,186 页。

5. 1901 年 10 月 1 日,出版家沃多沃佐娃到加斯普拉探望生病的托尔斯泰,随后给魏列萨耶夫的信中写道:"我非常高兴地想把他对您的小说的反响,前不久,列夫·尼古拉耶维奇读过您的小说……他非常喜欢您的作品。他说,作品中某些东西让他想起了屠格涅夫,感情分寸把握得当,自然风光描写优美,看得出一颗真诚的、深怀同情的敏感心灵……"(俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,215,5 页)。

6. 弗尔若谢克,《魏列萨耶夫的生活和创作》,列宁格勒,1930,190,198 页。

7. 比如,多年从事魏列萨耶夫创作研究的利沃夫 – 罗加切夫斯基。见:利沃夫 – 罗加切夫斯基,《90 年代和魏列萨耶夫的创作》,圣彼得堡,1906 年;《魏列萨耶夫作品选》一书的前言,莫斯科;列宁格勒,1928 年等。

8. 纳利莫夫,《摘自生活与文学:散文中的当代哀歌》,《教育》,1899,第 3 期,28—29 页。

9. E.K…,《我们的小说》,《新书讯息》,1899,第 6 期,44 页。

10. 波尔涅尔,《评论集:魏列萨耶夫——随笔和短篇小说》,《信差》,1900。

11. C.P…《由魏列萨耶夫的小说谈起》,《生活和艺术》,1899。

12. 伊格纳托夫,《文学新闻与记者采访》,《俄罗斯新闻》,1898。

13. H.И.P,《魏列萨耶夫:随笔和短篇小说》,《祖国之子》,1898。

14. 明斯基,《文学和艺术:1898 年的俄罗斯文学》,《新闻和交易报》,1899。

15. 波尔涅尔,《评论集:魏列萨耶夫。随笔和短篇小说》,《信差》,1900。

16. 普罗托波波夫,《最新形式的小说家》,《俄罗斯思想》,1900,第 4 册,241 页。

17. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,122,8 页。

18. 魏列萨耶夫,《大学岁月》,《魏列萨耶夫选集》,五卷本,莫斯科,1961,第 5 卷,210 页。

19. 俄罗斯国立文学和艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,120,22 页。

20. 魏列萨耶夫,《大学岁月》,268 页。

21. 斯米多维奇(魏列萨耶夫),《自传资料》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1990,第 1 卷,36 页。

22. 魏列萨耶夫,《同志们》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985,第 1 卷,73 页、76 页

23. 魏列萨耶夫,《自传》,载《苏联作家:传记》,两卷本,莫斯科,第 1 卷,234 页。

24. 魏列萨耶夫,《走投无路》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985,第 1 卷,124 页。

25. 见:魏列萨耶夫所写的回忆随笔,《米哈伊洛夫斯基》,(《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985 年,第 3 卷),及米哈伊洛夫斯基本人的文章《文学和生活。略谈当代小说》(《俄罗斯财富》,1899,第 1 期。)

26. 波格丹诺维奇,《短篇评论》,《神的世界》,1898,第 12 期,第二部分,1 页。

27. 纳利莫夫,《摘自生活与文学:散文中的当代哀歌》,《教育》,1899,第 3 期,31 页。

28. C.P…《由魏列萨耶夫的小说谈起》,《生活和艺术》,1899。

29. 参见:如,伊格纳托夫,《杂志新闻》,《俄罗斯新闻》,1895。

30. 波特列索夫持这种观点,但杂志《起点》(1899 年,第 4 期)曾刊登他的文章《不合时序。短评》,随即被查封。七年以后,读者才在波特列索夫文集《俄罗斯知识分子素描》(圣彼得堡,1906 年)中再次读到这篇文章。

31. 《俄罗斯思想》作家传记栏评论(1895,第 10 册,536 页)。

32. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,122,34 页。

33. 魏列萨耶夫,《走投无路》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985,第 1 卷,123 页。

34. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,121,13 页。

35. 魏列萨耶夫,《米哈伊洛夫斯基》,352 页。

36. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,122,33 页。

37. 魏列萨耶夫,《米哈伊洛夫斯基》,356 页。

38. 同注释 37 所引文本,352—353 页。

39. 1899 年底,高尔基在写给魏列萨耶夫的信中说道:"有必要再次表明我的观点,我一直对理论不太感兴趣。难道,那些理论对于把人民从困境中解脱出来很重要吗?难道,对于摧毁旧的国家机器,那些理论是必须的吗?"(高尔基档案,给作家拉德日尼科夫的信。莫斯科,1959 年,第 7 卷,11 页)。1899 年 12 月 22 日,魏列萨耶夫在回信中说道:"当然,我们需要理论,需要她来阐释和确定生活现实的重要性,而不是让她受自身逻辑的束缚。"(高尔基档案,全宗号 15,卷宗号 6,存储单元 2,1 页)。

40. 魏列萨耶夫,《在转弯处》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985 年,第 2 卷,54 页,47 页。

41. 同注释 40 所引文本,58 页。

42. 同注释 40 所引文本,116 页。

43. 魏列萨耶夫,《大学岁月》,315 页。

44. 魏列萨耶夫,《私人手记》,367 页。

45. 如,博齐雅诺夫斯基写道:"魏列萨耶夫很有天分,但他不是艺术家。他只是以小说作为手段宣传或阐释各种学说和理论。"(博齐雅诺夫斯基,《追逐生活的意义》,《世界史通报》,1900,第 7 期,163 页)。

46. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,122,16 页。

47. 1900 年 1 月 20 日,魏列萨耶夫写给高尔基的信(高尔基档案,全宗号 15,卷宗号 6,存储单元 3,3 页)。

48. 老绅士(阿姆菲加特罗夫),《文学纪念册》,《俄罗斯》,1900。

49. 参见明斯基,《文学和艺术:1898 年的俄罗斯文学》,《新闻和交易报》,1899; 博齐雅诺夫斯基,《魏列萨耶夫:作家生平速写》,圣彼得堡,1904,4 页;沃伊托洛夫斯基,《文学短评》,《知识丛书》,第一册;《基辅评论》,1904;甘茹列维奇,《在个人特征背后》,《科学与生活》,1905,第 5 期,71 页;利沃夫 – 罗加切夫斯基,《90 年代与魏列萨耶夫的创作》,圣彼得堡,1906,17 页;《俄罗斯文学》(文章没有署名),《当代言论》,1910。

50. 老绅士(阿姆菲加特罗夫),《文学纪念册》,《俄罗斯》,1900。

51. 涅维多姆斯基(米克拉舍夫斯基),《革命前我们的艺术文学》,《20 世纪初俄罗斯的社会运动》,主编:马斯洛夫,波特列索夫,第 1 卷:《运动的先兆及主要起因》,圣彼得堡,1909,496 页。

52. 博齐雅诺夫斯基,《百科辞典》,第 4 卷,补充版,圣彼得堡,勃罗克豪斯 – 艾弗隆出版公司,1907,637 页。

53. 《医生手记》在医学界引起激烈争论,多数人认为,魏列萨耶夫伤害了整个医学界,泄露了行业的秘密及其在与疾病斗争的无能。但报刊界对这本书却看法不同,高度评价了作者的公民激情。魏列萨耶夫本人也加入了围绕《医生手记》的争论,先在杂志《神的世界》上发表文章(1902,第 10 期),随后出版了一本小册子(圣彼得堡,1903)对指责者予以反驳——《关于〈医生手记〉。答复我的批评者》。

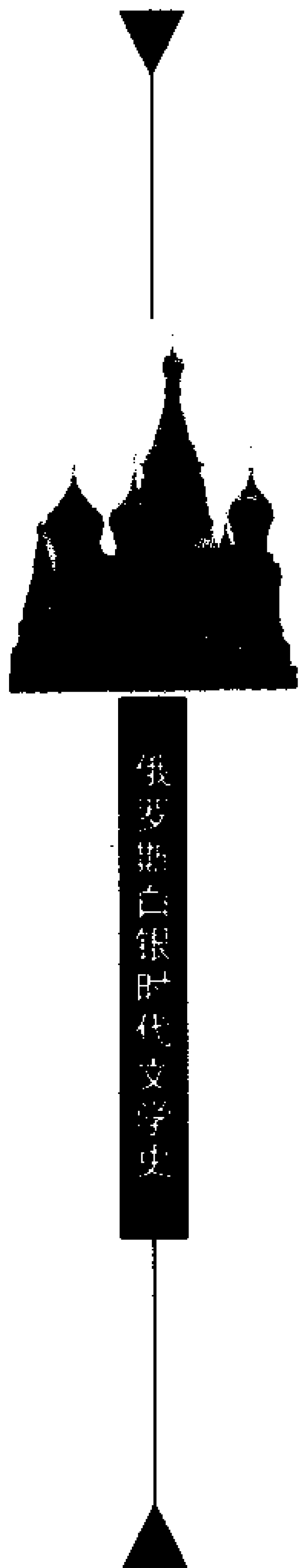
54. 魏列萨耶夫,《私人手记》,415 页。

55. 维·维·斯米多维奇(魏列萨耶夫),《传记资料》,39 页。

56. 魏列萨耶夫,《致生活》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1985,第 2 卷,458 页,460 页,469 页。

57. 参见:科尔托诺夫斯基在《民众新刊》上发表的文章(1909,第 14 期)和布鲁相宁在《五岳城回声报》上的文章。

58. 尼·纳 – 耶夫,《从当代文学中某些现象谈起》,《乌拉尔山区之声》,1910。



59. 萨多夫斯科伊,《俄罗斯杂志述评》,《天平》,1909,第5期,91页;尤-恩,《生活的乐趣》,《新时代》,1909。

60. 魏列萨耶夫,《私人手记》,393—394页。

61. 同注释60所引文本,394页。

62. 魏列萨耶夫1923年7月19日信件,被弗若谢克收入《魏列萨耶夫的生活和创作》一书,列宁格勒,1930,102页。

63. 《托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基》,《梅列日科夫斯基全集》,莫斯科,1914年,第12卷,208页。

64. 同注释63所引文本,第9卷,114页。

65. 同注释63所引文本,第12卷,251页,252页,254页。

66. 同注释63所引文本,270页。

67. 同注释63所引文本,230页。

68-69. 魏列萨耶夫,《蓬勃的生命》,莫斯科,1999,64页。本文中其下所有引文均引自这一版本。

70. 科尔托诺夫斯卡娅,《评论漫笔》,圣彼得堡,1912,228页,222页。持有类似观点的一匿名作者的评论《魏列萨耶夫:〈蓬勃的生命〉论陀思妥耶夫斯基和托尔斯泰》,发表在《民众新刊》,(1911,第29期,130—131页。)

71. 魏列萨耶夫,《莫斯科的作家图书出版社》;魏列萨耶夫,《并非虚构的小说》,莫斯科,1968,466页。

72. 扎伊采夫,《旅行者》;扎伊采夫,《遥远的地方》,莫斯科,1990,497页。

73. 魏列萨耶夫,《并非虚构的小说》,475页。

74. 魏列萨耶夫,《走投无路》,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1990,第1卷,582页。

75. 同注释74所引文本,485页。

76. 同注释74所引文本,579页。

77. 同注释74所引文本,583页。

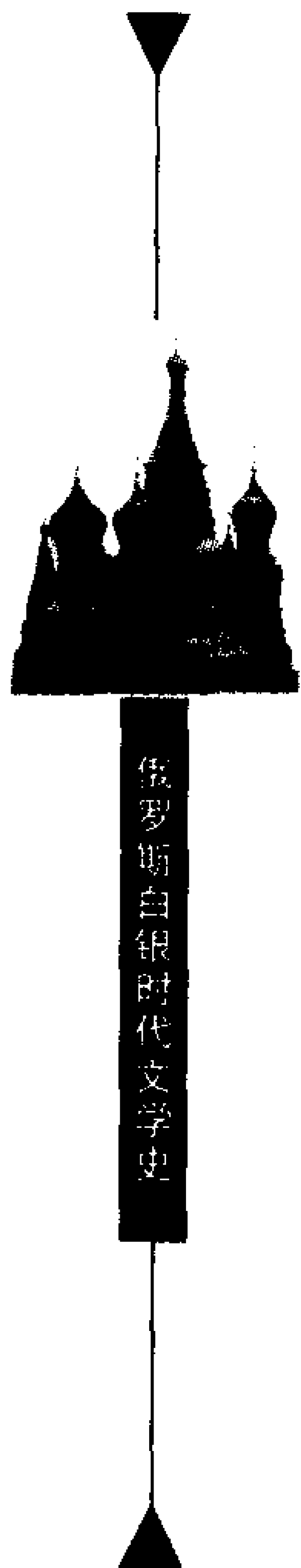
78. 诺尔德,扎伊昂奇科夫斯基,《再不撒谎》;魏列萨耶夫,《走投无路》,姐妹出版社,莫斯科,1990,379页。

79. 魏列萨耶夫答《记者》杂志的问卷调查(1925,第8—9期,30页)。

80. 魏列萨耶夫,《真正的作家应具备哪些素质》,文学讲座讲稿,《魏列萨耶夫选集》,四卷本,莫斯科,1990,第1卷,56页。

81. 俄罗斯国家文学艺术档案馆,全宗号,1041,卷宗号,4,存储单元,122,12页。

82. 这段日记保存在魏列萨耶夫的继承人扎伊昂奇科夫斯基手中。



第十三章

讽刺作家：

阿韦尔琴科、苔菲、萨沙·乔尔内

◎季雅科娃 著 马琳、谷羽 译

在《讽刺》杂志(以后是《新讽刺》)周围聚集了一批作家，尽管他们每个人都个性鲜明，彼此不同，但他们以不可分割的群体形象出现在世人面前。他们的创作标志着俄罗斯讽刺文学发展的新阶段，与以前(指第一次革命时期)的作品相比，成了新的艺术景观。从这一角度考察，他们的“讽刺”散文和诗歌，同1910年前后俄罗斯新现实主义的创作趋势相接近(比如，他们特别热衷于描写日常生活，但在一些优秀作品中又避免了“一味追求风俗的倾向”)。

俄国第一次革命时期，政治讽刺作品及其出版业曾一度繁荣，后来由于社会政治局势的改变而被迫中断(这与1907年颁发的《有关定期出版物的新条例》和1908年出台的有关刑事犯罪《追究印刷出版业的连带责任的法规》有紧密联系。)同时，受国内革命浪潮的影响，读者已经感到厌倦，他们需要一种新型的幽默。这种需求正好符合了新型讽刺周刊《讽刺》的办刊宗旨，1908年4月3日，著名的讽刺杂志《蜻蜓》编辑部出版了第一期《讽刺》(出版人为科伦菲尔德)。

《讽刺》1至8期的编辑是画家拉达科夫，从第9期开始由阿尔卡迪·季莫菲耶维奇·阿韦尔琴科[1]主编。杂志的繁荣和这个人的名字密切相关，甚至可以说，俄国讽刺创作一个新

流派的发展和兴盛在某种程度上都与阿韦尔琴科息息相关。

《新讽刺》杂志(1913年,由于和科伦菲尔德关系破裂,杂志重组,改名为《新讽刺》)陆续发表阿韦尔琴科、苔菲(洛赫维茨卡娅－布钦斯卡娅)、萨沙·乔尔内(格利柯别尔克)、波将金、高连斯基、布霍夫、克尼亚泽夫、奥里德奥尔、画家拉达科夫、亚科夫列夫、列－米(列米卓夫)和米斯(列米卓娃)等一些作家的作品。和"讽刺"作家一起为该杂志撰稿的还有安德列耶夫、布洛克、库普林和丘尔科夫。1915–1916年间马雅可夫斯基也和《新讽刺》合作过,该杂志还刊登过爱伦堡、巴别尔和马尔夏克的早期作品。读者在此还能欣赏到伯努阿、多布津斯基、科罗温、库斯托季耶夫和奥斯特罗乌莫娃－列别杰娃的漫画。20世纪初,《讽刺》杂志发行量已经很大,深受中等水平读者层的欢迎,也获得了白银时代爱好文学艺术的知识分子的好评。(由马雅可夫斯基倡议,《讽刺》杂志的画家在《阿波罗》编辑部举办了漫画展,在颇受欢迎的"《讽刺》杂志舞会上",舒曼的《狂欢节》首次在彼得堡上演,福金担任导演,巴克斯特为舞台美术设计,卡尔萨温娜参加了演出)[2]。

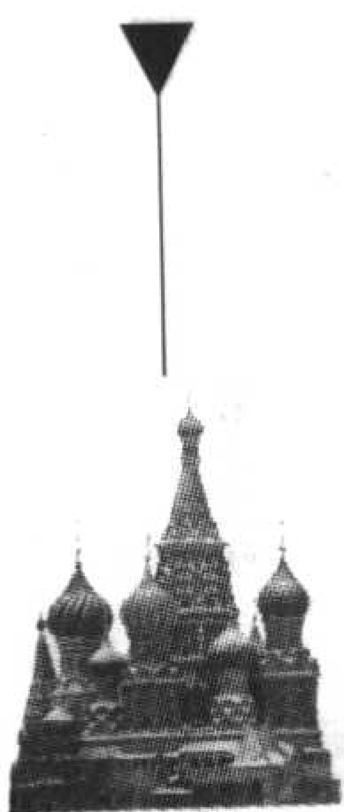
阿韦尔琴科在具有调侃意味的《作者自传》(1913)中曾经说过:"我从事创作的最初几步和我们创办的《讽刺》杂志紧密相关……杂志的成功有一半属于我个人的成功。"[3]《讽刺》的主编在每一期至少刊登两篇讽刺小说或者小品文,他们创办了当时非常有名的一个栏目《读者信箱》,以格言的形式回答读者的各种问题,还以戏剧评论家的身份发表剧评,刊登戏剧演出消息或是有歌舞表演的餐厅的活动安排及娱乐性公园、马戏团和当时彼得堡老式电影院的演出信息(或以"中间人"的立场观察、评论在艺术探索方面存在各种现象,如科米萨尔热夫斯卡娅的戏剧演出。)

1910年,阿韦尔琴科的早期作品《幽默故事集》和《快乐的牡蛎》在彼得堡出版(该书近年来再版二十多次)。库兹明在《阿波罗》杂志和《俄罗斯小说评论》上曾著文指出:"阿韦尔琴科具有明显的美国化倾向,这是他和苔菲女士最根本的区别,苔菲所表现出的幽默是纯俄罗斯式的",令库兹明感到惋惜的是"尽管阿韦尔琴科很有天赋,但是由于他的写作速度很快,所以,他的书中常常有不尽如人意的地方。"[4]克拉尼赫菲尔德认为,阿韦尔琴科的作品在修辞方面缺乏统一性,"好像写这本书的不是阿韦尔琴科一个人,而是由五、六名讽刺作家组成的一家人,",克拉尼赫菲尔德发现,这一家人有的模仿马克·吐温,有的模仿契诃夫, 有的模仿安德列耶夫或者谢尔盖耶夫－青斯基,"只有最小的小兄弟不模仿任何作家、才是真实的阿韦尔琴科"[5]。

阿韦尔琴科早期的散文作品中所包含的微笑,仿佛是一个有朝气的、身心健康的、理智的、聪明的、有处事经验的人在微笑,这个人也是一个善良的、胸襟宽阔的人,这是阿韦尔琴科早期讽刺散文的主要特征。确实,阿韦尔琴科从19世纪后半期美国讽刺作家那里



阿尔卡基·阿韦尔琴科



借鉴了很多东西，他的文章《马克·吐温》(1910)就是赞扬他所喜爱的作家。此外，他更接近欧·亨利短篇小说创作的传统风格。阿韦尔琴科的短篇小说中的主人公经常会以不同的名字出现，他们像欧·亨利所刻画的人物一样精力旺盛、机敏能干，爱嘲笑人，但又没有恶意。阿韦尔琴科所描写的主人公热爱冒险和故弄玄虚，他是个"不偏不倚的先生"，用果戈理的话说，他对生活保持适度的热爱，有不错的胃口，与自己的城市和其所处的时代血肉相连。阿韦尔琴科在1910年前后创作的作品常会使人联想到某种"骗子小说"的片段，想起在报纸上连载的长篇通俗小说。讽刺作家谢尔盖·戈尔内伊曾这样评价阿韦尔琴科塑造的人物形象及其在白银时代圣彼得堡文坛上的地位："他描写的场面新颖风趣：——当时，整个社会充斥着争论，对所有'怪癖手法'，对维·伊万诺夫'标新立异'的言论，众说纷纭，在那种环境下，突然冒出来……一个年轻人，长着洁白而结实的牙齿……竟然对维·伊万诺夫上周三的讲话一无所知，甚至不知道何谓"性欲高潮"……更奇怪的是——他并不为自己的无知感到羞惭。这无疑是对当时彼得堡风气的最大的冲击。"[6]

阿韦尔琴科喜欢使用的艺术手法是——夸张、怪诞，善于把日常生活中平淡的可笑情节引向离奇、荒谬。他用幽默的手法描写文学风习、讽刺为性别歧视进行辩护的人(《无可救药》)，嘲弄报纸吹捧出来的名望(《黄金时代》)，讥笑绘画创作的先锋派(《一幅画的来历》、《奇遇(画家生活摘记)》)，挖苦彼得堡追求享乐的庸人通奸的丑闻(《马赛克》、《别图霍夫》)，揶揄女人卖弄风情、虚情假意以及生活空虚(《谎言》)。

有人说，阿韦尔琴科1910年前几年的创作中的幽默可以用"平和"来形容，这种说法既有公正的一面，也有偏颇的地方。《讽刺》杂志通常每期都会刊登一篇阿韦尔琴科的政论性小品文。他讽刺的对象包括——国家杜马，古奇科夫和十月分子，普里什克维奇和杜布罗文博士，《俄罗斯人民联盟》和《新时代》，苏沃林和缅希科夫，《里程碑》和司徒卢威……作者的讽刺绝不是"平和"的：在小说《噩梦》(1908)中，农村选民痛骂杜马议员，同时又动情地呼喊："别忘了，你是我们的乡亲！"小说的引言采用了报纸上的有关报导，揭露了闹灾荒的彼得姆省发生的残暴事件，这使阿韦尔琴科的政治幽默变成了悲剧式的讽刺作品，远远背离了仅供消遣的幽默作品的初衷。

阿韦尔琴科早期出色的小说《犹太人的笑话》(1909)描写乡村日常生活，家庭主妇们的闲言碎语都充满幽默，小说讲述的主要事件是：贫苦的苏拉?弗莱贝格家有很多小孩儿，其中一个患了重病，她想带这个孩子去另外一个城市求医，一时糊涂却带去了一个健康的孩子。——如此有趣的情节却丝毫不能引起读者的微笑。小说的结局使原本的幽默带上了浓重的悲剧色彩。

阿韦尔琴科精力旺盛，颇为多产，继《快乐的牡蛎》之后，又创作了《涟漪》(1912)、《外省人印象及其他故事》(1912)、《为康复者讲的故事》(1913)、《黑白分明》(1913)、《真正的好人》(1914)、《杂草》(1914，以笔名福马·奥皮斯金发表)、《奥德赛故事》(1915)、《陷阱》(1915)、《给大人讲孩子的故事》(1916)、《镀金药丸》(1916)、《蓝底金花》(1917)、《奇怪的事》(1917)、《美人和狗鱼》(1917)。

1911年，阿韦尔琴科的《八种独幕剧及依据小说改编的戏剧集》出版，随后，又有六本独幕剧和滑稽短剧问世(依旧是由小说改编，其中加入了出乎意料的情节曲折、戏剧性的冲突、生动幽默的对白，不同类型人物"瞬间滑稽表情"的刻画)。国内战争时期及流亡国外期间，作家依然对短小的戏剧和在酒吧戏剧表演情有独钟(这种文艺形式当时非常流行)。1919年，在塞瓦斯托波尔，阿韦尔琴科和阿纳托利·卡缅斯基一起负责"演员之家"酒吧戏剧表演的编剧工作。1920年4月，建立了专门上演短剧的新剧团院《候鸟巢》。20年代初期，这个剧团结束了对西欧很多国家巡回演出后，来到君斯坦丁堡，在这里，阿韦尔琴科对剧团进行了重建，这个剧团对阿韦尔琴科创的晚年生活与创作至关重要。作家去世之后，他的讽刺文集《剧团老鼠笔记》(列宁格勒，1926)出版了单行本，梅耶霍德为文集撰写了序言。

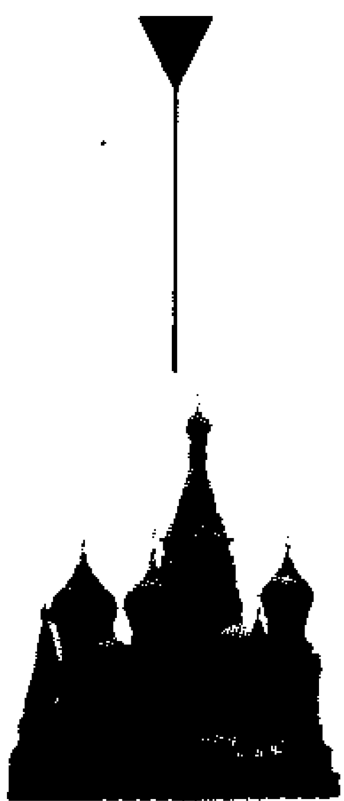
1910年前后，阿韦尔琴科曾是讽刺作家"集体创作"的热情倡导者和带头人，他们一起写了《"讽刺"创作通史》和《讽刺作家尤查金、桑得尔斯、米法索夫及克雷萨科夫西欧考察录》。

"许多人认为，阿韦尔琴科是俄罗斯的马克·吐温；也有人认为他走的是契诃夫的创作道路。但他既不是马克·吐温，也不是契诃夫。他是纯正的俄罗斯讽刺作家，他不需要过度的亢奋，也不需要含泪的笑。他在俄国文坛上有自己独特的地位，我甚至可以说——他是俄罗斯独一无二的讽刺作家"[7]，著名的讽刺女作家苔菲这样评价他。而库普林则写道："读者……站在敏锐的中间立场，迅速地发现了他，大家众口相传，很快就为他树立了名声。"(《阿韦尔琴科与〈讽刺〉杂志》，1925)[8]。20世纪一十年代初期，阿韦尔琴科在俄罗斯全国闻名，他的小说拥有众多崇拜者，甚至包括沙皇尼古拉二世[9]。克尼亚泽夫曾为阿韦尔琴科写过一首尖刻的讽刺诗《阿尔卡基·莱金》：

在成功的火焰中燃烧，

尽情地装疯卖傻与胡闹。
他哈哈大笑,全国跟着欢腾,
就连国王也欢呼微笑。
……愚蠢的小丑笑声荒唐。
难道我们需要这廉价的欢笑? [10]

但是,阿韦尔琴科的散文在不断变化:他在1915年前后几年的作品,幽默源自寻常生活,对生活的观察由肤浅趋向尖锐深刻,越来越有个性。《涟漪》集中有一篇优秀的短篇小说《闪电》,阿韦尔琴科采用了自传中的情节和契诃夫式的、凄凉的矛盾冲突:矿区小村庄依萨耶夫斯基(阿韦尔琴科年轻时曾在那里担任办事员),正举办无声电影巡回放映,放映的影片有——《巴黎的脱衣女郎》、《英国东印度公司精制陶罐》、《贵族太太生气》(颇具喜剧性)和《赞比亚游记》(风光片)[11],许多影片既感伤又浪漫——竟然产生了强烈的影响,以至于放映团离开后,当地有个担任办事员的纨绔子弟居然从矿上药房偷来药物想要自杀。



小说文本的结构与作家早期作品相比严谨了许多,艺术效果不再依靠情节的曲折与冲突,不再无节制的哗众取宠——而是更加关注人物的行为、语言、梦想和日常生活细节。

阿韦尔琴科新塑造的人物少了些许平庸,摆脱了独幕轻喜剧中人物塑造的固定模式。比如,描写孩子的小说,写自己的童年(《可怕的男孩子》),写精力旺盛、屡遭失败的父亲(《父亲》、《非洲猎人之死》、《"威尼斯狂欢节"酒店》)。阿韦尔琴科的作品集《给大人讲孩子的故事》(1916),毫无疑问是他散文创作最好的作品之一。他的另一部文集《蓝底金花》(1917),注重心理描写,充满人情味,散发着淡淡的忧伤。寻找新的体裁使阿韦尔琴科创作了一生中篇幅最长的作品——中篇小说《波特霍采夫和其他人》(1917),还依据他本人年轻时和他的"讽刺"朋友们及艺术家拉达科夫和列-米身上的惊险故事,写了一系列回忆冒险经历、以骗子为主人公的小说。

阿韦尔琴科最尖锐、最"刻薄"、最具有现实意义、最出色的作品,可以说是革命前所创作的《杂草》集。该文集问世时署的是"果戈理、陀思妥耶夫斯基"式的笔名福马·奥皮斯金,(这个人物是小说《斯捷潘奇科夫村》中的主人公,从《讽刺》杂志最初几期开始,就已成为作者、尤其是政论小品文作者喜欢借用的形象[12])。阿韦尔琴科嘲讽十月分子、新潮人物,这也是《讽刺》杂志喜欢挖苦的对象(从《讽刺》杂志到其他讽刺文集,几乎随处可见),他讥笑外省官员的专横(《往事:俄罗斯人在1962年》),揭露犹太人居住区存在的问题(《艺术的评判者》),描写警察局的警戒措施,为寻找恐怖分子的密码而偷拆私人信件(《新规则》),他鞭挞偷盗公款和贪污受贿,描写中学的官方领袖,教育部长施瓦尔茨,居然"禁止中学校长娶波兰女子为妻……还大言不惭地把这种规定叫做改革"[13])。第一次世界大战期间,带

有"全民性健康思维的讽刺作品"路线在小品文当中得到了延续，描绘了充满愤怒的贫乏生活(《酒具》、《实证和谬论》)，这种创作热情(包括阿韦尔琴科的所有创作)在1917-1918年间的《新讽刺》上刊登的小说和小品文中达到了一个高潮。

1917年，阿韦尔琴科兴奋地迎接了二月革命，临近五月他已经开始感到不安。他在文学和生活中的"美国化"倾向全都基于自己的积极进取，基于精力充沛的不辞劳苦。在1917年创作的小品文中，阿韦尔琴科以幽默、直接而又尖锐的笔调向读者指出：不应该"剥夺"有能力而又兢兢业业工作者的财产，无论在什么社会，混淆劳动者与懒汉之间的不同都是不恰当的，要消灭俄罗斯社会的危机，唯一的方法是制定严格的法律，让公民从事有效的劳动(《和气的警察》、《暴动的奴隶》、《当头一棒》、《十个百万富翁》)。阿韦尔琴科在小说《卧轨的年轻人》中，以他喜爱的寓言式的幻想形式预示了无政府主义和各种恣意妄为将给社会带来的危害，指出了"自由的俄罗斯奉行不限制个性自由的法则"，过度的疯狂将会带来多么严重的后果——小说中的人物躺在电车轨道上，轻而易举地使整个彼得堡的交通陷于瘫痪：

"临时政府谴责这个年轻人的行为，而社会革命党和社会民主党执行委员会也支持临时政府的做法，……黑海水兵的代表纷纷发言…… 直到夜晚人们都在等待克伦斯基。"最明智的办法就是开辟一条新的路线，绕过罢工的人。具有洞察力的阿韦尔琴科这样总结说："人们没有想过，整个这段历史就是谎言，我真想说出这个年轻人的名字。对不起，他就是伊万·彼得罗夫。"[14]

小品文《嗨！来瓶矿泉水》，所有的幻想都建立在客观、真实的基础上，与俄罗斯革命时期的事实、细节相吻合——国家面临崩溃、社会动荡不安。阿韦尔琴科把国家这种状况比喻为酗酒沉醉，为"那些被喝掉的、被吃掉的、被毁掉的"都将付出沉重的代价[15]。

1918年中，《新讽刺》杂志被彻底查封，阿韦尔琴科开始到俄国南方巡回演出，1920年10月，他离开祖国，侨居在君士坦丁堡。著名小说集《插在革命背上的十二把刀子》(1921)，反映了革命岁月留下的残酷印象，他还用忧郁的笔调描写了革命前彼得堡生活的舒适(《大影院的戏法》)，饥饿和恐怖的场面(《饿汉之歌》)，对空想未来的嘲讽(《魔轮》，《工人潘捷列伊·格雷姆津的生活特点》)。阿韦尔琴科的另一本篇幅不长的文集《孩子》(1922)，描写了新一代孩子的可怕形象，小小年纪就知道什么是恐怖，什么叫疏散，榴散弹怎样爆炸，饥饿是什么样子(《被靴子践踏的草》)。

在邓尼金和弗兰格尔统治的塞瓦斯托波尔，阿韦尔琴科积极为《南方报》撰稿(后改名为《俄国南方报》)，在小品文中和文学晚会上号召大家为志愿军募集物质。尼安德尔后来证实："在克里米亚的时候，我曾和阿尔卡狄·季莫菲耶维奇一起在弗兰格尔的军队中呆过一段日子，他是个很安静的人……我们还一起在司令部的监控下工作，按照他们的要求，阿韦尔琴科写了很多优秀的幽默传单，散发到红军所在的地区……"[16]

《老实人笔记》(1922)是阿韦尔琴科侨居生活喜忧参半的真实记录，值得反复阅读，重新评价。作家写出了前所未有的小说，以苦涩的笔触描绘了不可思议的风俗，不可思议的行经，不可思议的生活方式(《君士坦丁堡动物园》、《俄罗斯艺术》、《棺材、蟑螂和内心空虚的村妇》)，他的结论是："……老实人死了……是君士坦丁堡葬送了俄罗斯老实人的性命。我们这些内心善良、软弱温和的傻瓜，被锤炼成了铁石心肠的人……"[17]

1922 年夏天，阿韦尔琴科移居布拉格，他后期的创作基本上都是在那里完成的(《恐怖的幽默》(1923)，《无耻之徒的故事》(1925)，长篇小说《艺术保护人的玩笑》(1925))。作品内容主要是回忆国内战争以前彼得堡发生的意外事件、骗局、友情、逸闻趣事、日常笑谈，以及苏维埃俄罗斯悲惨的生活画面。作家强调说："我像警察局里勤恳的记录员一样，记录着发生的一切……"[18] 但是，作家在第一次世界大战期间，甚至可以说在 1917–1921 年期间的文学创作中，都充满了对祖国未来的忧虑，他用尖刻又不乏幽默的笔调刻画出自己的愤怒、悲痛和恐慌。而现在，这些情感已从他的作品中消失了，原本是讽刺作家的阿韦尔琴科，作品中更多地体现了对祖国的思念之情。



革命以前那些岁月的"嘲笑之王"，正当中年，创作突然中断了，结局出人意料，十分凄惨：阿韦尔琴科死在布拉格，1925 年 3 月，只活了四十四岁。据回忆录作者证实，作家在生命的最后时刻还在构思小说中新的故事情节[19]。

与阿韦尔琴科同一时代的评论家公正地指出："……将阿韦尔琴科的《倒霉的赢家》和左琴科的《山羊》进行比较，将阿韦尔琴科的《灾难》和罗曼诺夫的《天灾》进行比较；将波特霍采夫的形象——'多疑的无神论者，好故弄玄虚的人'，屡屡在生活中的困难时刻表现得'平静而又放肆'，同大谋士奥斯塔普·宾杰尔的形象进行比较；再将阿韦尔琴科的《为了傻瓜的幽默》和戈林的《脚上的绷带》进行对比，从种种比较的结果不难发现，阿韦尔琴科的精神、他的构思方式和创作倾向都在当代苏联作家的作品中得到了体现。"[20]

* * *

苔菲，原名纳杰日达·亚历山德罗芙娜·布钦斯卡娅(出嫁前姓洛赫维茨卡娅，是玛·阿·洛赫维茨卡娅的妹妹)(1872–1952)。苔菲起初写作诗歌、戏剧和短篇小说进入文坛，后来凭借随笔散文而成名。1905 年，苔菲开始为彼得堡的布尔什维克《新生活》报撰稿，该报汇集了当时各个阶层的文人(高尔基、奇里科夫、明斯基、巴尔蒙特、迪莫夫等)[21]。苔菲在《新生活》报上发表了一首讽刺凶暴统帅特烈波夫[22]的诗《子弹和庇护者》，引起极大轰动。1905 年以后几年，苔菲的小品文和小说频频出现在《言语》、《交易信息报》、《俄罗斯语言》等报刊上，多罗舍维奇对其随笔散文给予很高的评价。苔菲还凭借个人特有的魅力获得了索洛古勃和巴尔蒙特的赞赏。她经常参加维·伊万诺夫在《塔楼》组织的活动，后来又和阿克梅派的诗人来往。和其他"讽刺"作家相比，她跟现代派作家之间在文学创作和私人交往

上关系更加密切。

1910年，苔菲的诗集《七盏灯火》问世，受到勃留索夫尖锐的嘲讽，“苔菲女士在诗的形象、修饰语和艺术手法等方面借鉴了很多诗人的经验，从海涅到布洛克，从勒孔特到巴尔蒙特……苔菲女士将七颗宝石称为‘七盏灯火’……看，苔菲女士的项链就是赝品钻石做成的”[22]。但古米廖夫的《俄罗斯诗歌信函》却对苔菲的诗集赞赏有加：“苔菲的诗，每个词都经过了锤炼，从而达到最佳的文学效果。……苔菲的诗歌，让我们看到她面带庄重，优雅，还有不易觉察的一丝微笑”[23]。



苔 菲

苔菲在《讽刺》和《新讽刺》上发表的作品为她带来了荣誉，从1910年开始，她的一些优秀短篇小说陆续结集出版，风格优雅，忧伤。这些短篇小说只能在特定的条件下被称为幽默小说。

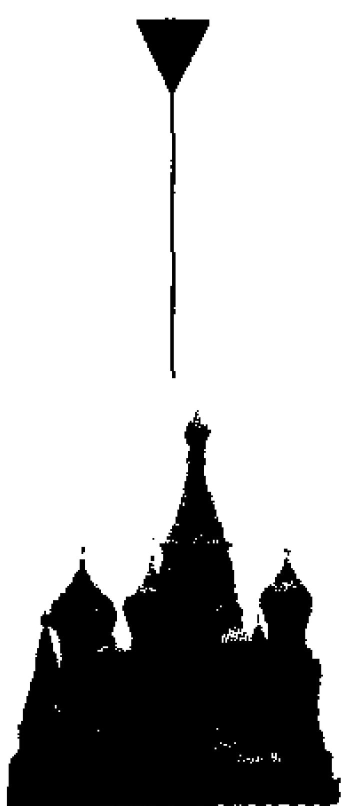
苔菲在1911年的《作者自传》中说过：“我的早期作品受了契诃夫的影响。”[24]1925年，她还说过：“我属于契诃夫流派，但认为莫泊桑是我的理想。”[25]正如上文所言，苔菲《幽默故事集》(1910—1911，学习虚、选集1—2卷)中收录的早期作品，使得库兹明从语调和修辞方面将她和阿韦尔琴科的“美国化倾向”相比较，从而认定“苔菲女士的幽默是纯俄国式的”。但是，从苔菲早期的短篇小说判断，我们看到的并不是契诃夫流派的作家，而是“契洪特式的作家”。

作者的《幽默故事集》，更多关注的是俄罗斯社会生活中“丑陋”的一面。苔菲的幽默(她的这种风格在成熟的散文作品中尤其显著)对日常生活可笑或者忧伤的细节观察得细腻而准确，人物语言具有个性化的特征。她笔下的主人公彼此不满，相互厌恶：父母教育孩子，只会责备和埋怨(《家庭开斋日》、《家庭协议》、《一百卢布》)，中学低年级的学生要求“取消道德约束”，他们收集巧克力银色包装纸作成子弹以备街头巷战之用。中学生的聚会仿佛是成年人集会议论时髦的“非道德”话题(《重新审视价值》、《政治与科学》)。苔菲另一个写作特点是：以幽默的笔调把社会情境典型化，表现公众场合或环境中的可笑事物，如，卖弄风情(《论调情》)，别墅生活(《安泰》、《一百卢布》、《别墅》、《别墅之旅》)，圣诞节前的忙碌(《节日前夕》)以及疗养院的故事(《远方来信》)。

不过，早在《幽默故事集》中，就有一些短篇小说已经为苔菲铺就了一条路——“含泪

的微笑”，她极为关注人物内心的细微变化，关注日常生活中的细枝末节。比如，短篇小说《麻利的手》，写玩戏法的艺人饿着肚子表演，引起观众同情，为他流泪，但他手法笨拙，引起观众不满，结果把他痛打一顿……苔菲在1910年以后的作品中常常使用这种写法，如《就是这样》(1912)、《旋转木马》(1913)、《八幅彩画》(1913)、《无火之烟》(1914)、《彩画与独白》(1915)、《生活》(1916)、《死兽》(1916)。

这些作品集比较优秀的故事并不滑稽可笑，相反却有着无奈的悲凉。乌克兰的一位老农妇收到了儿子的阵亡通知书，但她却不明白信的内容(《雅弗多哈》)；病危的伤员在战地医院里和心地善良的护士小声交谈(《瓦尼亚·谢戈廖克》)；八十岁的女教师在长达半个世纪的时间里，不厌其烦地给不同时代的女孩子讲述同一个问题——骆驼的膝盖非常灵活(《法国妇女》)；小卡佳在父母离婚后和保姆一起呆在家里，保姆心地险恶，经常酗酒，小女孩觉得家里唯一可亲近的是一只绵羊，但这只羊却被一群老鼠咬死了……(《死兽》)；年老的贵族遗孀孤孤单单地在小镇上生活，由于寂寞难耐，她在路边给夜间偷跑出来的猫照路(《老妇人》)；同样由于孤独，靠做短工为生的马特廖娜向一只生病的兔子倾诉生活的烦恼(《兔子》)；小男孩阿廖莎在动物园里看见了庞大可怕的动物，落日的红光照着它，浑身漆黑、又干又瘦(《鹿》)。



苔菲对日常生活中的诗意，喜剧或悲剧因素最感兴趣。她在出色的小说《生活与题材》(1914)中开玩笑说：“作家大都有很好的文化趣味，分寸感和举止适度的能力，而生活本身却一无所有……原本优美、动人的爱情故事，可能在瞬间就被它变成为尴尬、荒谬的笑料；一部描写傻瓜的轻喜剧转眼间可能被它加上一个‘哈姆雷特’式的结尾。所以，我奉劝大家在研究这些糟糕的形象时，千万不要丢掉自己的品味……”[26]从《无烟之火》和《死兽》开始，苔菲所塑造的主人公都是极具个性的人物：雅弗多哈、绵羊的主人小卡佳、阿廖沙、马特廖娜、瓦尼亚?谢戈廖克等等，几十个人物无一能归入某种“时代的人物类型”。可以说，苔菲的作品每个角色都是独一无二的。

苔菲小说的创作方法也在不断完善。她早期的一些诗集《七盏灯火》、《沙姆拉姆》(1922)、《帕斯甫洛拉》(1923)并没有获得好评(只有《三个少年侍从……》和《到欢快的天涯，到忧愁的海角……》由于维尔金斯基配上了音乐而受到欢迎)。但是，苔菲的散文创作像诗一样结构紧凑，思维细腻，措词和细节都具有多重含义。毫无疑问，她的创作诗学属于“契诃夫派”，但也借鉴了诗人、小说家索洛古勃，甚至安年斯基和阿克梅派诗人的创作经验。

库普林在文章《玻璃指环》中这样评价苔菲的小说创作：“很难用自己的语言复述苔菲小说的内容，作品的全部魅力在于难以把握的内在之美，在于语言的温馨……占据了五页篇幅的故事几乎没有情节，怎么能够转述呢?”[27]后来左琴科也曾写过文章赞赏苔菲的散文创作[28]。

苔菲流落国外之初——先是从“红色的”莫斯科逃到“白色的”南方，经历了敖德萨陷落前的日子，乘船去新罗西斯克，再辗转漂流到君士坦丁堡，所有这些事件，苔菲都写在《回忆录》(1927)中。从内容及情绪判断，作品接近普宁的《该死的日子》、什梅廖夫的《死人的太阳》、布尔加科夫的《白卫军》和赫尔齐克的《地下室札记》，但苔菲的格调却与众不同。

苔菲小说固有的特征是——机敏的幽默，痛苦的人性，人物的多样性及个性化的语言(彼得堡的贵妇人，邓尼金手下的军官，社会活动家，敖德萨的剧院经理)，完全没有哀怨，没有激情(然而却能将可怕的苦难淋漓尽致地表达出来)。苔菲创作于20年代的作品大都具有这样的情调，比如描写战时共产主义的彼得堡，革命时期的俄罗斯，移民初期的生活(《回忆录》、《卡斯帕尔中尉》、《塔楼》、《飞行员》、《自己人和外人》)。

在革命以后的岁月里，苔菲最终确立了自己的语言风格。她在1920至1950年期间创作的小说分别收入《黑色尾花》(1921)、《伊斯坦布尔和太阳》(1921)、《大地宝藏》(1921)、《静静的河湾》(1921)、《小城》(1927)、《女妖》(1928)、《六月集》(1931)、《说温柔》(1938)、《地球上的彩虹》(1952)。其中有的作品具有典型的夸张性(最有名的是小说《小城》，将20年代俄罗斯的巴黎刻画得惟妙惟肖)，但总体看来，类型化的描写最终被人物肖像，几笔勾勒出的特征以及人物的命运所取代。在巴黎梅列日柯夫斯基文学小组《绿灯社》[29]，苔菲曾经说过："不在乎谁是被爱的对象…… 什么人能爱，上帝就与他同在。"这几句话简明扼要地表达了她最根本的创作理念。

她在回忆录中将索洛古布、巴尔蒙特、库普林、阿韦尔琴科、梅列日柯夫斯基、方达明斯基、吉皮乌斯、阿·托尔斯泰、潘捷莱莫诺夫、甚至格·拉斯普京的形象都刻画得异常具体、生动、细腻，就像纪实小说一样真实可信。

第二次世界大战期间，苔菲经历了痛苦的岁月，但保持了尊严。1946年，她拒绝了返回苏联的一再邀请。1952年10月6日，作家死在巴黎[30]。遗憾的是，她那别具一格的创作传统，无论是在她的祖国，还是在俄罗斯境外，都找不到继承人。

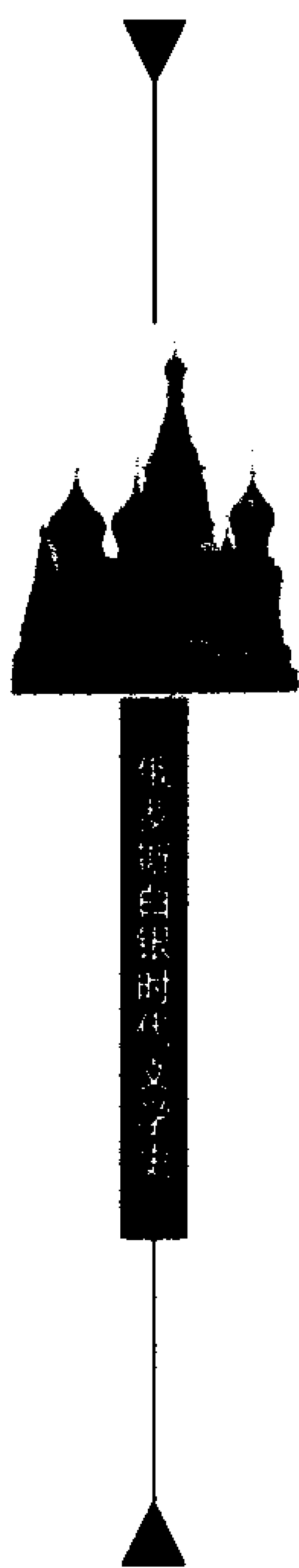
* * *

萨沙·乔尔内(亚历山大·米哈伊洛维奇·格里柯别尔克，1880—1932)1905年凭借其在讽刺杂志《观察家》上发表的诗歌展露头角。《胡言乱语》中的诗句"整个国家都在等待/究竟是谁把她杀害……"使他名噪一时(《观察家》，1905年第23期)。1906年，萨沙·乔尔内出版了《各种各样的诗》，但这部诗集并没有充分展示出诗人的才华。只有《小市民的抱怨》比较出色，诗人对1905-1907年期间家庭政治辩论的场面给予了辛辣的讽刺，打断辩论的是带"幽默面具"的叙述者所发出的哀号："我是俄罗斯的平民——/活着，是我唯一的心愿！"

萨沙·乔尔内的才华从1908年开始得以充分施展，随着刚刚创刊的《讽刺》杂志每周

都在显著位置发表他的讽刺诗《萨蹄尔》,他的知名度便不断上升。"《讽刺》杂志的'巨大成功'吸引诗人参加了编辑部的工作,在这里,这个有才气,但是还显得腼腆的新手……几周之内就拥有了庞大的读者群,创作获得了长足进步,得到了公众的高度赞许……"库普林曾这样回忆说[31]。萨沙·乔尔内所写的讽刺诗几乎全都发表在《讽刺》杂志上,(同时发表的还有散文随笔,甚至有文学批评,诗人反对感伤主义的通俗小说,也反对"颓废派"的作品),这些诗后来成了诗集《萨蹄尔》的主要作品(圣彼得堡,科伦菲尔德出版社,1910 年。1911-1912 期间该诗集曾再版六次)。

《萨蹄尔》一书的装祯是由多布津斯基和列-米设计的。全书分为几个部分:《给思想卑微的人们》、《风俗》、《文学行会》、《肮脏的马厩》、《无奈的贡品》、《外省》、《抒情讽刺诗》等,其中收录了一些堪称经典的诗作,如:《抱怨》("灯光之下多么美好……"),《克莱采奏鸣曲》,《彼得堡人远行》、《大家穿着同样的裤子……》、《黄色楼房》("家里乱七八糟, 熟人满腹牢骚……")、《知识分子》("背对着被骗的希望……")、《解除警报》、《家具》、《肉》、《有风度的驴》、《田野之歌》(该死的问题像烟卷冒的烟……)、《低级趣味》("雕像戴紫色围巾和黄色领结……")《书刊审查的嘲讽》、《在光荣的岗位上》、《早晨》("清晨。布谷鸟在公园里歌唱")、《歌中之歌》等等。



《致批评家》("当诗人描写贵妇的时候……)是诗集《萨蹄尔》的开篇之作,这首诗以戏谑的口吻提到违背诗人个性的特征——他以叙事者的面目出现, 并且戴上了一系列文学面具。诗集《萨蹄尔》基本的叙述语调流露出呼天抢地的悲伤、面对孤寂的恐惧、潜意识中感觉到自己软弱无力,对"小人物狂欢"的不屑,对首都和外省"境况"的怜悯、对上流社会享乐成风和避暑季节的鄙视,对小市民家庭和大牌杂志编辑部的反感、对生活中随处可见的"委琐"的厌倦,也正是这种生活的"委琐"帮助诗人更清楚地观察、发现、以出色的笔触记录真实。

萨沙·乔尔内在组诗《讽刺诗人(圣诞礼物)》(1909)中曾给自己画了一幅文学肖像:

恰似一块铅版,
感到愤恨又怀着爱意,
以忧伤的韵律
鞭挞远亲近邻和自己[32]。

诗集《萨蹄尔》问世后,受到阿姆菲加特罗夫[33]、克拉尼赫菲尔德[34]和科尔托诺夫斯卡娅[35]的一致赞扬。楚可夫斯基写了评论《当代的玉外纳》,指出了这本诗集的尖酸刻薄、抑郁愤懑、自我毁灭的基调,指出了它与"反动时代"具有反动倾向的知识分子之间的内在联系,其中融进了"路标派"的观察及社会道德意识:"千百个萨沙·乔尔内活该诉苦、抱怨,甚

至以头撞墙，希望这一切都出现在格尔申宗时代。生活是那么痛苦、那么真实，既然它能进入哲学论文集，又能出现在喧嚣的杂志——从而占据了我们文学的两极。"[36]

楚可夫斯基回忆说："马雅可夫斯基（稍后，在1915年）能把这些诗都背下来，可能他在其中觉察到了自己的影子——自己表达愤怒和憎恨的手法……马雅可夫斯基经常朗诵萨沙·乔尔内的诗，同时也朗诵自己的诗，带着那种特有的语调及挑衅的激情——《肉》、《家具》、《摇篮曲》、《全俄罗斯的痛苦》和描写阿隆·法尔福尔尼克的'中篇小说'——《爱情不是土豆》。"[37]



萨沙·乔尔内

> 索洛维约夫的才子，
> 海涅、歌德与左拉尽在书中，
> 而伊万诺夫之流的四周，
> 土地簌簌颤抖，不堪负重。

大概萨沙·乔尔内面对"伊万诺夫之流"，幻影似的日常生活的平庸，"铺天盖地的卑鄙"，他会感到恐惧，这是一种浪漫主义的感触。但忧伤的力量与尖刻恰恰符合理想的崇高。

一方面，1910年前几年，《讽刺》杂志联系的作家大都具有"反市侩倾向"。萨沙·乔尔内笔下的《伊万诺夫之流》，"穿一模一样的裤子"——近似于阿韦尔琴科《快乐的牡蛎》和苔菲早期的随笔《体面人》。但是，苔菲很早就开始关注"普通的人群"了，1914年前夕，她在散文中开始对"人群"进行分解，在"鱼子一样众多的小市民"中选择出小说家所关注、同情、喜欢的对象。而阿韦尔琴科的幽默作品却恰恰相反，1915年前后几年，他作品中的主人公和故事讲述者之间关系密切。作品中的"我"已经离带面具的第一人称越来越远，越来越接近作者的声音。阿韦尔琴科的散文观——正是着力表现体面、精明、善良的，渴望过"普通生活的""俄罗斯平民""伊万诺夫"。

萨沙·乔尔内的创作和他们不同。1912年10月，他在给高尔基的信中写道："世界上最让人难以忍受的就是所谓的悲观主义。只有这样的书还远远不够……海涅、狄更斯和其他作家都说过不同凡响的话，但是他们，早已离开了我们……我……孜孜不倦地接近火焰和陈腐的往昔：安德列耶夫、阿韦尔琴科、布洛克、布济谢夫、戈罗杰茨基——从字母表上

依次排列，直到楚可夫斯基。结果就像外省的中学生感受到麻木的疲惫和极度的失望……当然，不断寻找的人没有错，但是要消解渴望，不再流泪，要摆脱自我却无路可寻。"[38] 这段话无疑是对《萨蹄尔》的基调和作者当时心情的一种注释，是对"俄罗斯的海涅"代表作浪漫主义的"黑色"幽默的一种阐释。

正如《萨蹄尔》中的"人群"接近布洛克 1908–1909 年之间撰写的"论人民和知识分子"一系列文章中的人物(《人民和知识分子》、《问题、问题、还是问题》、《讽刺》、《果戈理的孩子》)，萨沙·乔尔内在讽刺诗中提到索洛维约夫的名字决非偶然。在布洛克身上，特别是在第二卷抒情诗当中，"索洛维约夫的信徒"青年象征主义诗人的理想结合了 19 世纪俄国批判现实主义的创作经验。萨沙·乔尔内除此之外还借鉴了法国象征派及"万恶的诗人"(波德莱尔、魏尔兰等)的广阔视野和表达手法，像他们一样以极大的勇气和怪诞手法描写了大都市中放纵、荒唐、堕落的生活。



1911 年，萨沙·乔尔内离开了《讽刺》杂志。不久，他的《讽刺诗与抒情诗》出版(圣彼得堡，蔷薇出版社，1911)[39]。随后，他又同《蔷薇》丛刊、《当代人》、《当代世界》和《俄罗斯财富》等杂志合作，1910 年以后几年，萨沙·乔尔内开始翻译他最喜爱的海涅的作品，同时，为孩子们写第一部诗集《儿童字母表》(1913–1914)。

萨沙·乔尔内早年的一些散文习作发表在《讽刺》杂志上，后来他陆续创作了一些短篇小说，如《夏天的人们》、《初次相识》、《勇敢的女性》、《米尔茨里》，在这些作品中，作者尝试在现实主义心理小说领域验证自己的能力。寻求新的体裁表明萨沙·乔尔内第一个创作时期的终结，表明《萨蹄尔》"悲喜交加"的语调已经结束。

《讽刺诗与抒情诗》一书中题为《杂草》的组诗(《可怕的历史》、《北方日暮》、《穿纸领衣服的人》等)，接下来就是有名的诗作《给病人》(有温暖的太阳，天真的儿童……)，这首诗证明诗人力图寻找新的创作领域：

在忧伤中沉沦无限羞惭，
甘愿消失，如窗上的影子，
莫非新的团聚已经暗淡？
难道只有狗才能活在人世？

看来，作者似乎也患上了"果戈理综合症"，可悲又可笑的麻木生存，"软木塞儿一样"的嘴脸，"科切雷日金新文章"的卑俗，寻神派演说家及其想花半个卢布窥视永恒的听众，彼得堡"小饭馆烟气腾腾、坐满马车夫，/ 从门口冒出一股股浑浊的黄色蒸汽 / 夹杂着皮毛和菜汤的味道……"，萨沙·乔尔内还像从前一样把这种种情景描写得愈发鲜明、具体，胜

过他描述生活中“高贵的欢乐”。

1914 年，萨沙·乔尔内自愿参加了作战部队，在野战医院服役，创作了诗歌《战争》、《在立陶宛》、《异国的太阳》和《庞培的俄罗斯女人》。这些作品收入了诗集《渴望》，诗人流亡国外时才得以出版（柏林，1923 年），侨居国外期间出版的另一本诗集是《儿童岛》（巴黎，1928）。20 年代初期，诗人在柏林期间，积极从事儿童诗创作，大约有一年时间作为翻译负责著名杂志《火烈鸟》文学部的编辑工作，此外还参与出版了《方向盘》、《北极光》、《俄罗斯的自由》等书籍。

同前一时期的《讽刺诗与抒情诗》相比，萨沙·乔尔内后期的诗歌创作有很大不同：主要描写战地生活、劳累的女护士（《护士》），写士兵（《他们中的一个》、《平日》、《途中休息》），主题、韵律、作者的口吻、以至于对待主人公的态度——与特瓦尔多夫斯基的长诗都出奇的相似。

20 年代后期，萨沙·乔尔内出版了文集《士兵的故事》：该书节奏鲜明、语言丰富、内容幽默，深受库普林的赞赏。早在 1914 年，萨沙·乔尔内就在《蔷薇》丛刊上发表了长诗《诺亚》。在流亡期间还创作了长诗《大河边的房子》（1924），长诗《谁在流亡中能过好日子》（1931），《流亡行程》诗选，这些作品的主题是怀念俄罗斯。1922–1930 年期间，作家陆续出版了散文集《小狗米奇的日记》（1927），《美妙的夏天》（1930），和大量儿童诗集，还有故事集《轻松的故事》（1928）。

1932 年 8 月 5 日，萨沙·乔尔内由于一场意外而死亡（他在普罗旺斯度夏时，帮助小城里的居民救火，因心脏衰竭而死）。据回忆录作者证实，作家死亡正符合他为人的品格。

毫无疑问，诗人最好的作品是《萨蹄尔》（1910）和《讽刺诗与抒情诗》（1911）。他的诗在风格上真正的创新之处既表现在语调方面，也反映在节奏方面（尤其是采用了 20 世纪最初十年对于俄罗斯诗坛说来尚属新鲜的轻重音格律），尖刻、讽刺性摹拟和怪诞的表现手法，新颖的，令人瞠目结舌的刻薄口吻，精彩的比喻，预示着意象派和表现主义诗学的开端——当代人对于上述特点都没有给予充分的评价。萨沙·乔尔内对 20 世纪初俄罗斯诗歌风格嬗变的影响尚未成为专家理论研究的对象，不过，后辈很多作家，尽管他们风格各异，但都具有敏锐的艺术嗅觉，比如：马雅可夫斯基、纳博科夫、塔尔科夫斯基和叶罗菲耶夫等，都对《萨蹄尔》给予高度评价。

近年来，萨沙·乔尔内的遗著已经成为图书编目专家、出版家和研究人员认真关注的课题。

注释：

1. 参见：列维茨基，《阿韦尔琴科：生活道路》，华盛顿，1973；多尔科夫，《革命前及苏联时期文学评论中的阿韦尔

琴科的创作》,《吉尔吉斯大学人文科学论文集》,1975,第 11 辑,167—175 页;斯皮里多诺娃,《.阿韦尔琴科》,《1800—1917 年的俄罗斯作家》,见《传记词典》,莫斯科,1989,第 1 卷,18—19 页。

2. 科伦菲尔德,《回忆录》,见《文学问题》,1990,第 2 期,270 页。有关该杂志的历史参见:《"讽刺"杂志诗人》,莫斯科,列宁格勒,1966;叶夫斯季格涅耶娃,《"讽刺"杂志和讽刺诗人》,莫斯科,1968;斯皮里多诺娃(叶夫斯基格涅耶娃),《20 世纪初俄罗斯讽刺文学》,莫斯科,1977;关于《讽刺》和《新讽刺》的争论,可参见科伦菲尔德,《〈白天〉编辑部的信》,《白天》,1913,第 131 期。

3. 阿韦尔琴科,《倒霉的赢家》,莫斯科,1994,12 页;阿韦尔琴科,《作者自传》(1910),《普希金之家手稿部 1973 年年鉴》,列宁格勒,1976,150—155 页。

4. 《阿波罗》杂志,1910,第 11 期,26—27 页。

5. 《当代世界》,1910,第 9 期,171—172 页;另见克拉尼赫菲尔德,《文学评论》,《当代世界》,1910,第 11 期,第二部分,82—85 页。阿佐夫(阿什根纳季),《阿韦尔琴科,〈快乐的牡蛎〉》,圣彼得堡,1910 年,《言语》,1910,第 00 期;楚可夫斯基,《牡蛎和海洋》,《言语》,1911,第 77 期。

6. 戈尔内伊(奥祖普),《怀念阿韦尔琴科》(鲁里,1930,4,28)。引文见:列维茨基,《阿韦尔琴科。生活道路》,华盛顿,1973,77 页。

7. 《今天》,里加,1925,第 66 期。

8. 库普林,《论文学》,明斯克,1969,111 页。

9. 据皮里斯基证实,1910,阿韦尔琴科被邀请去冬宫为皇族朗读小说(他是 1900 至 1917 年之间唯一一位受邀请的作家)。但由于担心失去在民主文学界的名声,作家谢绝了邀请。(见萨文编的《谈库普林》,奔萨,1995,392 页。)

10. 《〈讽刺〉杂志的诗人》……220—221 页。

11. 引自:阿韦尔琴科,《庇护人的玩笑》,莫斯科,1990,209 页。

12. 斯皮里多诺娃(叶夫斯基格涅耶娃),《20 世纪初的俄罗斯讽刺文学》。

13. 福马·奥皮斯金(阿韦尔琴科),《杂草》,彼得堡,1914 年,161 页。

14. 《阿韦尔琴科在〈新讽刺〉杂志》,载《1917—1918 年短篇小说和小品文》,戈列伊佐夫斯基编,莫斯科,1994,14—15 页。另见:阿韦尔琴科,《幽默作家眼中的新人类,1918—1921 年短篇小说》,斯皮里多诺娃撰写前言,见《文学问题》,1991,第 3 期,224—237 页;《嘲笑之王及其周围的作家》,《〈讽刺〉杂志作家群鲜为人知的创作篇章》,雷普塔,1993,第 3 期,129—144 页。

15. 阿韦尔琴科,《在〈新讽刺〉杂志》,17 页。

16. 列维茨基,《阿韦尔琴科:生活道路》,华盛顿,1973,106 页。

17. 阿韦尔琴科,《老实人札记》,《君士坦丁堡的移民》,莫斯科,1922,117 页。

18. 阿韦尔琴科,《魔轮》,莫斯科,1994,471 页。

19. 别里果夫斯基,《阿韦尔琴科是怎么死的》,《今天》,1925,3 页。

20. 尼克年科,《嘲笑之王犹在》;阿韦尔琴科,《魔轮》,21—22 页。

21. 特鲁比洛娃,《苔菲》,《俄国境外文学。1920—1940 年》,莫斯科,1993;尼古拉耶夫,《苔菲和阿韦尔琴科的创作。俄国幽默文学发展的两种趋势》,副博士论文,莫斯科,1994;特鲁比洛娃,《苔菲的创作道路。侨民时期》,副博士论文摘要,莫斯科,1994;《苔菲的创作和 20 世纪上半期俄国文学进程》,米哈伊洛夫、尼古拉耶夫、特鲁比洛娃编,莫斯科,1999。

22. 勃留索夫,《女诗人》,《远的和近的》,莫斯科,1912,151 页。

23. 古米廖夫,《三卷本文选》,莫斯科,1991,第三卷,55 页。有关诗人苔菲,还可参考:索良内伊,《阿波罗的祭祀》



(俄罗斯女诗人),《守卫者》,1913,第5期,69—70页。

24. 菲德勒编,《文学创作的最初几步:当代俄罗斯作家传记》,莫斯科,1911,204页。

25. 韦列夏金,《悼念纳杰日达·亚历山德罗芙娜·苔菲》,《俄罗斯思想》,1952;叶夫斯季格涅耶娃,《以笑声对抗邪恶》(契诃夫与苔菲),见《契诃夫及其时代》,莫斯科,1977。

26. 苔菲,《无火之烟》,彼得格勒,《新讽刺》杂志,Б.г.(1914),152页。

27. 库普林,《论文学》,明斯克,1969,183页。有关苔菲侨居国外之前的小说评论,尚可参考:克拉尼赫菲尔德,《苔菲。幽默小说》,彼得堡,1910,《当代世界》,1910,第9期,第二部分,685页;阿佐夫有关苔菲《体面人》的评论,《谚语》,1911,第104期;切波塔列夫斯卡娅对苔菲的《就是这样》的评论,彼得堡,1912,《新生活》,1912,第7期,255页;瓦西列夫斯基对苔菲新书的评论《毫无相似之处》,《杂志中的杂志》,1915,第10期,20页;布霍夫,《苔菲》,《杂志中的杂志》,1915,第14期,17页。

28. 左琴科,《苔菲》,《普希金之家手稿部1972年年鉴》,列宁格勒,1974,133—140页。

29. 特鲁比洛娃,《苔菲》,《俄国境外文学。1920—1940年》,莫斯科,1993,67页。

30. 《语言》,1991年,第9期,22页,资料公布者为尼古拉耶夫。

31. 库普林,《论文学》,108页。

32. 《萨沙·乔尔内五卷本文集》,文本的编辑者和注释者为阿·谢·伊万诺夫,莫斯科,1996-1999,第一卷,456页。

33. 阿姆菲加特罗夫,《论萨沙·乔尔内》,《敖德萨新闻报》,1910。

34. 克拉尼赫菲尔德,《文学评论》,《当代世界》,1910年,第5期,84—86页。

35. 科尔托诺夫斯卡娅,《新讽刺》,见科尔托诺夫斯卡娅的《批评随笔》,彼得堡,1912,189—199页。

36. 楚可夫斯基,《注定沦落者的幽默》(萨沙·乔尔内),《言语》,1910,第105期,2页。另见菲洛索福夫的为科学院词典所写的词条,载《俄罗斯语言》,1910,第229期。古米廖夫对萨沙?乔尔内的幽默所作出的评价简明准确:"对即未来的时代,他的书将是研究俄国知识分子阶层非常宝贵的资料,而对于同时代的人说来,这本文集包容了充满仇恨痛苦,却依然生存的全部俄罗斯文化"(见古米廖夫《论俄罗斯诗歌书简》,《阿波罗》,1910,第8期,61—62页)

37. 楚可夫斯基,《萨沙·乔尔内》,《乔尔内·萨沙诗选》,列宁格勒,1960年,10页。

38. 《萨沙·乔尔内给高尔基的信》,由季库申娜提供资料发表,《高尔基及其时代。研究与资料》,莫斯科,1989年,第2辑,22—23页。

39. 阿·克拉伊尼(吉皮乌斯),《文学家和文学》,《俄罗斯思想》,1912年,第1期,第三部分,27页;利沃夫-罗加切夫斯基,《初次结识萨沙·乔尔内》,《当代世界》,1912,第5期,第三部分,27页;瓦西列夫斯基,《两条道路》(《伊戈尔·谢维里亚宁》),《新语言》,1913,第8期,52—60页。



第十四章
20世纪头二十年的小说家：
米哈伊尔·阿尔志巴绥夫
阿纳托利·卡缅斯基
阿纳斯塔西娅·维尔比茨卡娅

◎季雅科娃 著 查晓燕、蒋鹏 译

本章将简要地介绍俄罗斯文学现象所具有的一些特征。这些特征正处于其各种状态的"间性"位置上——高雅文化和大众文化之间，纯文学和低俗文学之间，同样也存在于现实主义和现代主义这两大文学传统之间。这一特征下的大众文学和"新现实主义"运动息息相关，我们可以将大众文学的某些典型范例视作是一种"新现实主义"降低层次后的表现。

在20世纪头十年后半期及第二个十年中，"大众文学"、"反映时代"的小说和"新自然主义文学"有着很多不同种类、不同质量的作品。这些作品的作者包括阿姆菲加特罗夫、阿尔志巴绥夫和他为数众多的模仿者：卡缅斯基、文尼琴科、纳戈罗茨卡娅、维尔比茨卡娅、安娜·玛尔(连希娜)、桑冉利。例如，吉皮乌斯[1]在阿尔志巴绥夫的作品中看到了"陀思妥耶夫斯基、托尔斯泰、契诃夫的鬼脸群"。对陀思妥耶夫斯基式的创作诗学和部分哲学问题的模仿与改写对于小说家阿尔志巴绥夫来说意义尤其重大。在卡缅斯基的早期短篇小说中也有契诃夫的明显影响。

同时，对崇高传统的依附与19世纪80年代自然主义小说的影响结合了起来，同时还



米哈伊尔·阿尔齐巴舍夫

与接受早期颓废派文学的创作手法，连同20世纪头十年俄罗斯象征主义文学的创作经验结合了起来(后者明显表现在叶夫多津·纳戈罗茨卡娅的长篇和短篇小说中)。

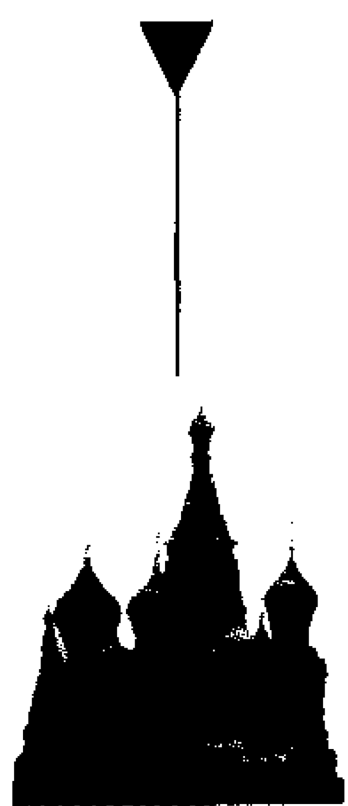
在现代研究者看来，"1910至1920年期间的小说运用了文学花园的神话和惯有模式，这是因为在作品的创作中高雅文学的某些思想和手法对读者来说既是新鲜的，又是熟悉的。……小说积极地，尽管是简单地，给自身加入了最新的科学理念，以改写的形式把这些理念融进了作品的思想基础……一些独特的创新也与大师们——如安德列·别雷和阿列克谢·列米卓夫——的创作探索是相吻合的，同样跻身于20年代先锋源泉之列"[2]。同时代的批评家们，以及稍后的文学史学家们把纳戈罗茨卡娅的长篇小说《狄奥尼索斯的愤怒》的主题与题材和库兹明的《翅膀》相比较，把她的短篇小说和丘尔科夫以及季诺维耶娃－阿尼巴尔的短篇小说相比较；在卡缅斯基的作品里人们找到了和短篇小说家谢尔盖耶夫－青斯基早期作品相似的特点；阿尔志巴绥夫的那些作品，如《人浪》、《血污》、《工人舍维廖夫》也被拿来和萨文科夫的小说作比较(这里发挥作用的不仅仅是主题的同一性，还有作家对1905—1907年革命、20世纪头十年革命者典型特征和革命运动现实的认知)[3]。

就在这一时期，楚可夫斯基在《拉特·平克顿和现代文学》(1908)一文中用不少论据公开把阿尔志巴绥夫和卡缅斯基的小说同低俗小说相提并论[4]。佐尔卡娅被认为是世纪之交时期俄国大众文化科学研究的开拓者，她强调了在阿尔志巴绥夫、卡缅斯基、维尔比茨卡娅的作品中，在恰尔斯卡娅的儿童读物中都存在着19世纪末20世纪初粗俗文学的主题、题材和手法，谈到了20世纪头十年电影艺术关注"俄罗斯花园的国王和王后"这一情节的一些征兆。

根据阿尔志巴绥夫作品的主题改编成了电影《嫉妒》、《复仇者》、《野蛮人的法律》、《极限》，正是它们在俄国"大众观众"中获得的巨大成功，证明了阿尔志巴绥夫及其模仿者、追

随者的创作对 20 世纪初俄国下层城市文化的现实意义。维尔比茨卡娅的长篇小说《幸福的钥匙》同样相当成功地被搬上了银幕(《幸福的钥匙》,1913,导演哈登和普罗塔扎诺夫;《胜者和败者》,1917,导演斯维特罗夫和维尔比茨卡娅)。从文学"走入电影"的还有卡缅斯基,他在 1914—1918 年间创作了三十多部电影剧本,"体裁包括传奇剧、侦探剧、喜剧和神秘剧"[5] 。

不同的种类和不同的水平(在阿尔志巴绥夫最好的作品和维尔比茨卡娅最流行的作品之间有着非常大的差距);不能并存的东西的结合;以下二者的综合——在情节和思想上对长篇小说《群魔》、短篇小说《豆子》、契诃夫的短篇小说(《草原》、《新娘》)的相似联想,以及对尼采、魏宁格尔、维·伊万诺夫、梅列日科夫斯基等人的学说的改编;19 世纪 80 年代次等自然主义小说中,"沉重的气氛"、"有害健康而散发着臭味的空气"(布洛克)的存在——其中还夹杂着颓废派词藻华丽得令人发腻的词语;对那个时代最病态、最尖锐的问题的高度关注(革命运动和个人恐怖活动,妇女解放,自杀作为一种社会现象流行,自杀权的哲学命题),还有对 20 世纪头十年"以胡闹为时尚"的生活准则的同等程度的关注(招魂术,对通灵术的研究,同性恋)——所有这一切,几乎就是当时小说总体的、显著的特征和文学的显著特点,这种文学已经变成了 20 世纪初俄罗斯高雅文学和城市大众文化的分界。



这种文学在"广大读者"那里获得的巨大成功通常是和来自专业读者的强烈抵触结合在一起的(只要想想克拉尼赫菲尔德在 1910 年研究《图书馆和读者报告书》后提出的问题:"列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰还是阿纳斯塔西娅·阿列克塞耶维娜·维尔比茨卡娅·二者中谁更能领导思想,更能统治现代俄罗斯读者的心灵?"[6])。在评论阿尔志巴绥夫的文章《个人的毁灭》一文中,高尔基对这个典型人物的评价不带有丝毫怀疑:"如今由精神贫困的人们组成的画廊被阿尔志巴绥夫的萨宁可耻地完成了……在阿尔志巴绥夫的这部作品之前,不止一次有人在刻画人物内心时用兽性回归的方式简化自己。但是这些尝试却没能在小市民的文化社会里唤起极大的兴趣……"[7] 语带讽刺的楚可夫斯基对阿尔志巴绥夫最著名的长篇小说持强烈的否定态度,纯语主义者沃罗夫斯基以其著名文章《巴扎罗夫和萨宁,两个虚无主义者》表达了同样的立场。托尔斯泰和柯罗连科虽然相当看重阿尔志巴绥夫的天赋,但也对他的作品提出了指责。引人注目的是,善于独立思考的现代人审视《萨宁》(还有其他 20 世纪头二十年的"大众文学"现象)时,不仅仅是把它看作一种艺术现象,而更多地是看作一种社会变化的征兆,一种以往占统治地位的文学风格变化的征兆,一种读者的成分和水平变化的征兆。他们在阿尔志巴绥夫和维尔比茨卡娅的成就中看到了道德标准、文学风格、文学概念即将改变的可怕的标志。无疑,诸如阿姆菲加特罗夫的《玛丽娅·卢西耶娃》、文尼琴科的《在生活的天平上》、阿尔志巴绥夫的《极限》、卡缅斯基的短篇

小说《四个》和《列达》、纳戈罗茨卡娅的长篇小说《狄奥尼索斯的愤怒》、维尔比茨卡娅的作品得以广泛流行的一个最重要的原因就是，读者明确认同：和19世纪俄罗斯文学相比，这些作品的思想和感情的水平都有所下降。

但是只用那个时代的朴素，抑或是矫揉造作的修辞、陀思妥耶夫斯基和尼采悲剧性怀疑的"流行叙述方式"、改编自契诃夫的情节和库兹明的主题、对现实和流行尖锐而肤浅的敏感来解释这种小说的成功是不公平的。排在第一位的就是对阿尔志巴绥夫的不公正的态度[8]。

米哈伊尔·彼得洛维奇·阿尔志巴绥夫（1878—1927）的主要主题与日后小说《萨宁》中的冲突，早在第一部"严肃的"短篇小说《巴沙·图曼诺夫》（1901）中就有所体现。这部小说深受米哈伊洛夫斯基的称赞，曾准备在《俄罗斯财富》上发表（但被书刊检查机构查禁）。它讲述了一个少年的荒唐悲剧（巴沙·图曼诺夫因无法通过考试而在情绪激动之中杀死了中学校长）。这个短篇可以看作是一个关于社会规则的残酷性、偶然性和多余性，关于人类潜意识的反叛行为，关于软弱的抗议发展成为可怕的反抗的寓言。在1902—1905年间的小说里（《库普里扬》、《恐怖》、《暴动》、《笑》）仍然继续着对自由、强大的主人公的探索，这些主人公既不受常规的约束，也不受社会伦理信条的束缚。在小说《下级准尉格罗罗波夫》中表现得最为明显的是，小说的忧郁色调预示了成熟的阿尔志巴绥夫的修辞风格，小说主观存在主义的问题（关于人自杀权利的争论和小说主人公的自杀结局）则使小说成为日后的《极限》的雏形。布洛克后来对阿尔志巴绥夫作品基调的见解非常适合于评价其早期小说："忧郁是因为没有信仰，因为心灵的空虚，因为自我的渺小——这是人的固有本性……无信仰的隐秘忧郁产生的是怜悯。"[9]

不过，在20世纪开头几年阿尔志巴绥夫拥有现实主义青年作家的良好名声，经常在《俄罗斯财富》、《神界》、《大众杂志》上发表文章。他的《短篇小说集》（圣彼得堡，1905-1906，第1、2卷）获得了民主派批评家（戈伦菲利德、波格丹诺维奇、利亚茨基）[10]的谨慎好评，同时也受到了《天秤》杂志的《现代主义者》专栏和《生活问题》杂志的称赞[11]。

1904年阿尔志巴绥夫发表了中篇小说《兰德之死》，这是他最重要的作品之一。伊万·兰德具有"典型的托尔斯泰主义者、梅什金公爵……以及对托尔斯泰怀着'宗教信仰'的青年阿尔志巴绥夫本人"[12]的一些特征。兰德的美好心灵和他"身体的残缺"、社会的无能为力有机地结合在一起（在阿尔志巴绥夫的处理下），他的死像中世纪苦行僧之死，但却极其荒谬。……在19世纪最后三分之一的时间里俄罗斯知识分子的荣誉规则和价值体系被纳入了一个"规范"的世界，而这个"规范"正经受着青年阿尔志巴绥夫用思想和作品将之撕裂的考验。《兰德之死》昭示了个人对于崇高的——但在阿尔志巴绥夫看来是陈旧的——理想的拒绝。

此说立刻引起了当时一些文学流派代表人物对这位作家的注意。然而，与《新路》杂志的合作对作家来说实在是太短暂了。阿尔志巴绥夫在《警钟》极盛时期几番访问维·伊万诺夫——但最终这也没能引起他的注意。米罗留波夫极力把阿尔志巴绥夫领进“知识派”的圈子——但最终他也没有接近他们。

阿尔志巴绥夫对于当时的一些社会事件有着自己独到的看法，这也是他在小说《朝影》(1905)中所表现出来的和文化人的见解、社会喜好之间的明显差别。这部中篇小说描写的是第一次俄国革命中的人与事：书中充满了苦痛和辛辣的讽刺，其情节和稍早的契诃夫的《未婚妻》很接近(同样在部分情节上和列斯科夫的《走投无路》很相似)。短篇小说《血污》(1906)更可怕，是部革命的受害者灭亡的编年史。在中篇小说《人浪》(1907)中看到的是南方海滨城市一次起义中血腥的荒谬。甚至连奇迹般活下来的青年革命者冈察耶夫与其心上人的拥抱也成为对这种荒谬的理智的选择。这种荒谬的根源就在于，人总是在“琢磨……自作聪明地嘲弄自己”(阿尔志巴绥夫明显地、毫不留情地指出了这一点)。



中篇小说《朝影》的主人公是个“个人主义者”，作者笔下的主角问道：“……你们这里又有基督，又有祖国，又有人类，又有眼前的和长远的……唯心主义和马克思主义……你们自己究竟在哪里?你们自身的、自由的、个人的生活在哪里?”[13]在此，长篇小说《萨宁》的主题思想又一次简明地体现出来。

《萨宁》写于1900—1903年间。1903年，投给《神界》月刊的小说手稿受到波格丹诺维奇和巴丘什科夫的强烈否定(他们的论敌、小说的辩护人是库普林)[14]。

值得注意的是，早在阿尔志巴绥夫的小说之前，“萨宁”这个姓第一次出现在俄国文学中是在屠格涅夫的中篇小说《春潮》(1871)里。德米特里·萨宁是小说主人公的名字，他如此轻率地以对杰玛高尚的爱换得对玛丽娅·尼古拉耶芙娜·波洛佐娃的盲目的、纯粹肉体的、有失体面的贪欲。就某种意义而言，被评论所忽略的“萨宁”这个名字的延续性可以理解为是对20世纪初小说作品同19世纪经典小说之争的又一个回应。根据作者的构思，正是那些以“新道德”的面貌出现的震颤、打碎了“屠格涅夫的萨宁”的生命的震颤，恢复并坚定了“阿尔志巴绥夫的萨宁”的思想倾向。

然而，阿尔志巴绥夫小说中的弗拉季米尔·萨宁不是通常的“萨宁主义者”的形象——它们的区别极大。萨宁不是小县城的卡扎罗夫(骑兵大尉扎鲁金和利基亚，以及萨宁妹妹的行为和想法，在解放程度上远远超过主人公的经验；其实，小说只描写了弗拉季米尔本人的一段爱情际遇)。这个“新道德”鼓吹者的话令人非常难堪：他对钻营家梁赞采夫和一味享乐的扎鲁金、对尼采的书和马克思的书、对已故的伊万·兰德(《萨宁》和《兰德之死》的情节地点，多少可以说，还有角色圈，是共同关联着的)和秘密集会都感到同样的厌倦。在受到侮辱的时候萨宁拒绝决斗，但公开杀死了对手，还顺带提出“基督很伟大，基督徒很渺小”的观点。

"人……不过是生活的一小部分而已……他不过是不能或不敢从丰富的生活中获取他真正需要的那么多东西罢了,"萨宁如是说。他轻蔑地怜悯着那些软弱的人:"脆弱只是因为将其虚伪的观点同生活与自己本人联系起来……受压的力量冲出来,肉体要求欢乐,并且折磨他们本人。"[15]

萨宁的处世态度比不受道德约束的观点更放荡不羁:青春、阳光、肌肉力量的感觉,以及清晨草原的景色带给主人公的欢乐,并不亚于接近寻神派人士、颓废派文学家尤里·斯瓦罗日奇的未婚妻季娜伊达·卡尔萨维娜的感觉。主人公和斯瓦罗日奇"思想的决斗"贯穿了整部小说。就某种意义而言,在阿尔志巴绥夫的创作中,这一决斗是分析伊万·兰德性格和命运的直接延续。就某一点来看,带有寻神学说、柏拉图主义、些许高尚的"心灵探求"色彩的斯瓦罗日奇是伊万·兰德的继承者,是吸取了 20 世纪最初几年的尼采哲学、欧洲颓废主义和俄国现代主义经验的俄国知识分子。他失去了兰德纯真的自我牺牲精神,自命不凡,心地不善,并且和他的先辈一样没有活动能力。"生活得愚蠢,常用种种琐事来折磨自己,而且以那种傻瓜的死法死掉了……"[16] 萨宁在他的墓前这样厚颜无耻地说。

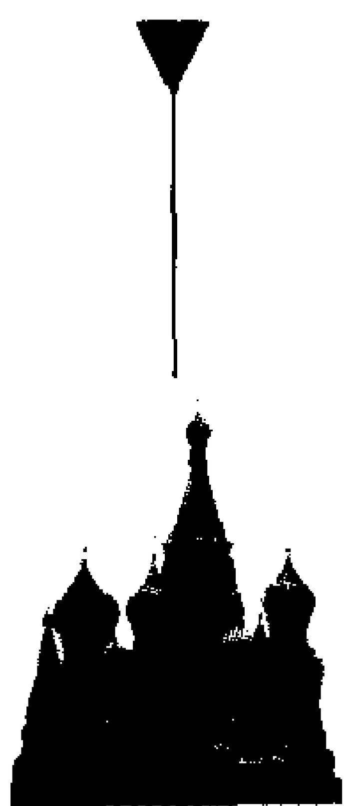
由于叙述语调过于激昂、缺乏深刻与细致、修辞失之单调,阿尔志巴绥夫在小说中所提出的对生命辩护的"生存哲学"大为减色。"他们用契诃夫的方式来对待生活,但缺乏他的力量……"布洛克在谈到包括阿尔志巴绥夫在内的"契诃夫研究者"们时这样指出[17]。这体现在小说的内容上,而不是小说的成就上。

1907 年《萨宁》在《现代世界》杂志上发表了,这一年的晚些时候出版了单行本。很快阿尔志巴绥夫因作品的"缺乏道德"被传唤至法庭,在德国和奥匈帝国也对小说的翻译者们提出了诉讼。在俄罗斯很快出版了罗杰施德尔恩主编的文集《〈萨宁〉在德国的命运;关于没收和查禁阿尔志巴绥夫小说〈萨宁〉的法庭判决》(圣彼得堡,1909)。1910 年,教会势力对阿尔志巴绥夫发出了革出教门的威胁。国内的杂志则如此积极地讨论这部小说,早在 1908 年就已出版了一本很特别的文选《〈萨宁〉在俄罗斯批评界》(编者丹尼林,收录了阿姆菲加特罗夫、戈伦菲利德、科尔托诺夫斯卡娅、利沃夫－罗加切夫斯基、皮里斯基、特鲁别茨科伊、楚可夫斯基等人关于小说的文章节选)。在青年学生中间已经出现了秘密的"萨宁分子"团体。

托尔斯泰对小说这样评价道:"没有任何真正的感情(思想),没有任何真正的智慧,也没有任何一处有关真正人类情感的描写,只描写了最低下的动物性的冲动……"[18] 柯罗连科写信给巴丘什科夫时说:"作者只描写那些最新鲜的东西。妇科学中绘声绘色的一章……"[19] "思想甚至也溜进了诲淫性作品里!这简直就是俄罗斯社会的特点……阿尔志巴绥夫不仅仅是描写了萨宁的身体行为,还号召所有的人进行这样的身体行为……" 楚可夫斯基则如此进行嘲讽[20]。不过他确切地指出了,在小说中"传教士的"活动远比"社会的"来得早。安年斯基以毫不掩饰的嘲弄态度对待《萨宁》:"千万不要只找巴扎罗夫气质……

萨宁正好相反，纯粹是果戈理式的漫画般的可笑和空想。是否喜欢它是你们的事情，但有一点不容怀疑——漫画式的可笑威风凛凛地出现了。"[21] 特鲁别茨科伊称《萨宁》是"俄罗斯对查拉图斯特拉的讽刺性的拟作"[22]。从罗赞诺夫到阿姆菲加特罗夫，从楚可夫斯基到伊兹梅洛夫和科尔托诺夫斯卡娅[23]，这个时代文学辩论的最出色的参与者们急于就这部小说发表意见。

阿尔志巴绥夫"从尼采哲学造就的著名的虚无主义者(巴扎罗夫)身上翻新了一个恶劣的复制品"。利沃夫在《教育》杂志上如此断言[24]。戈伦菲利德还提到，关于萨宁的争论能与屠格涅夫长篇小说出版时关于巴扎罗夫的争辩相提并论。在《巴扎罗夫和萨宁：两个虚无主义者》一文中，沃罗夫斯基将此与对阿尔志巴绥夫而言是致命的结论进行了详细的比较[25]。



诺沃波林在《俄罗斯文学的诲淫元素》一书中，把这部小说和 19 世纪最后 20 年间俄罗斯自然主义文学的传统作了比较，其中包括涅米罗维奇－丹钦柯的小说《偷来的幸福》和《奥莉加·马克西莫芙娜》，阿里波夫的小说《临近码头》，莫尔斯科伊的《淫乱》，布列宁的《僵死的腿》和《在基斯洛沃茨克的爱情》，还有亚辛斯基和比比科夫的作品。布列宁的主人公，作家安特列科托夫，被批评家们看作是弗拉季米尔·萨宁的直系前辈[26]。

与此同时，库普林在长时期内仍然是小说的辩护人。布洛克在《1907 年文学总结》一文中十分感性地写道："很明显，作家触摸到了某种坚硬的土壤，并且已经上路了。这清晨的感觉感染着读者……这样，在'萨宁身上'，这个阿尔志巴绥夫的'第一主人公身上'，感觉到了一个真正的人，他有着不屈不挠的意志，总是保持着微笑，对什么事情都有所准备，年轻，坚定，自由。想想看，还需要什么呢？或许这样的人一旦消失……那就什么都不存在了吧？"[27]

关于阿尔志巴绥夫和卡缅斯基，菲洛索福夫这样写道："这些作家的天才并不是特别的伟大……但是……他们明白，性的痛苦和社会生活的痛苦一样可怕。对于他们来说，性是伟大的苦难，而不是令人满意的淫欲。"[28]

"性主题"成为阿尔志巴绥夫作品从 20 世纪头十年之末至第二个十年之初的主要主题。从 1907 年开始，阿尔志巴绥夫成为《教育》杂志小说部编辑，1909—1916 年间，他编辑并主持出版《土地》文集[29]和《生活》丛刊(第 1 辑，1908)。

在此，正如阿尔志巴绥夫告诉艾兹曼的，一个意图出现了："创造出了一个东西，一个与蒙尘的《知识》和过分商业化的《野蔷薇》对立的东西。"[30] 参加过《土地》文集第一期的布宁、安德列耶夫、谢拉菲莫维奇，在阿尔志巴绥夫担任编辑后拒绝与之合作。

在《土地》文集中刊登了库普林的中篇小说《苏拉米弗》，发表了长篇小说《坑》。"新自然主义"小说整体上决定了刊物的面貌，一期又一期——忧郁的、生理学意义上的作品日益多了起来：大多是费奥多罗夫、艾兹曼、奇里科夫、尤什克维奇、奥利盖尔、克拉舍宁尼科

夫等人的作品。在连续出版的文集里，阿尔志巴绥夫本人发表了中篇小说《千百万》(1907)和《工人谢维列夫》(1909)。人们将这一不祥的个人恐怖主义批评的历史(《俄罗斯言论》月刊的伊兹梅洛夫、《天秤》杂志的萨多夫斯科伊、《欧洲导报》的阿德里阿诺夫)与罗普申(萨文科夫)的小说《灰白的马》相提并论[31]。在丛刊中还发表了阿尔志巴绥夫的剧本《嫉妒》(1913)、《战争》(1914)、《敌人》(1916)。在这些年里，同时代人对作家的态度有了明显的改变：伊兹梅洛夫极富表现力地将一篇关于阿尔志巴绥夫的文章《道德的破产》(1913)称为"专著性"文章。布列宁关于《嫉妒》的"新时代的"书评被冠以更富表现力的标题："荒唐的仆人"[32]。

在阿尔志巴绥夫这一时期的小说（《小女人的爱情》、《幸福》、《复仇者》、《关于嫉妒》、《一记耳光的故事》、《一个老检察官的故事》、《在太阳下》)里，新自然主义主题被更积极、更庸俗地开发了。萨宁的生活哲学在几乎是讽刺体的修辞中退化成了《愚蠢的无穷》、《相逢》和《激情》里那令人不耐烦的描写："她轻轻地呻吟着睁开眼睛，看了一眼他那漂亮的、激动而狂怒的脸，像跌倒一样向后躺了下去……"[33] 正是这些特点迅速开发出了正在消失的阿尔志巴绥夫小说的艺术水平，并且在20世纪第二个十年的大众小说中由他的模仿者们——米尔托夫、连斯基、达曼斯卡娅等人再现了出来。

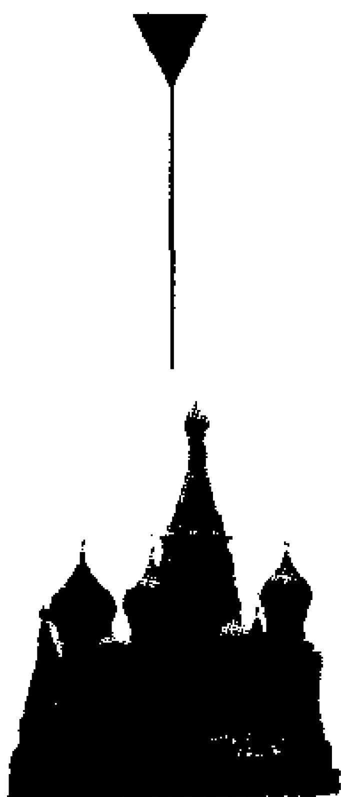
与此同时，在他20世纪第二个十年的短篇小说中，出现了改编自19世纪末至20世纪初俄国小说杰作的明显印记(小说《绝症患者病室》和契诃夫的《第六病室》紧密相关，《死者日记》对应陀思妥耶夫斯基的小说《豆子》，《阿里马菲耶斯基兄弟》，对应安德烈耶夫的《叛徒犹大》)。长篇小说《极限》(1910—1912)继续着这些趋势。

阿尔志巴绥夫所创造的一个满是矫揉造作的县城成为纳乌莫夫的活动地点，这是作者的一个"思想主人公"，是一个唯一理性行为——自杀的宣传者。纳乌莫夫的话"帮助"人们看清日常生活的徒劳，爱情的虚伪，朴素生存的无意义，相信上帝、相信"黄金时代"、相信进步、相信社会主义能够胜利的盲目无知。和纳乌莫夫交谈的人们受其诱骗而远离生活，一连串的自杀和偶然死亡贯穿于整部小说之中[34]。阿尔志巴绥夫本人把自己这一时期的哲学思想称之为"传道书主义"。由于书籍出版时正逢俄罗斯社会自杀情绪蔓延时期，人们不止一次地指责阿尔志巴绥夫挑起了这种情绪(普遍认为，这种指责是不无道理的)。在《萨宁》出版后，以及长篇小说《极限》流行年代自杀倾向滋长之时，阿尔志巴绥夫拒绝为"自由爱情联盟"的出现负任何道德责任。继此之后，他在《自杀的传染》(1911)一文中又一次为没有社会公认道德准则的个人主义而辩护："自杀是一种个人意志的行为，对它既不能宣传，也不能斗争，既不能指责，也不能建议。"[35] 这一"极端个人主义"的论调在他的最后一部著作《作家笔记》(1911—1918)，尤其是在《关于契诃夫的死》、《关于托尔斯泰》、《生活的导师》、《传道与生活》几章中得以延续。

1923年，阿尔志巴绥夫离开俄罗斯。皮里斯基在悼念阿尔志巴绥夫的文章(作家于

1927 年在华沙去世)中指出:“从‘兰德之死’到‘萨宁’的道路不是向上的,甚至也不是向下的——这是一种断裂……他在找寻人生的意义,却没能找到……在极力摆脱哀伤的思想和死亡的黑暗幻影的过程中,他急于把自己投向个人主义的天地……他从未与自己思想的变化无常做过斗争。”[36]

阿纳托利·巴甫洛维奇·卡缅斯基(1876—1941)——在俄罗斯新自然主义小说泰斗的行列中,这个名字位居第二。他早期的散文作品被收入《草原的声音》(圣彼得堡,1903),书中可以发现契诃夫的强大影响,对修辞的精微度的追求,但与此同时,他还力求创造出可笑的情节,在他略带阴郁的小说中尽力描写出人物行为的病态。卡缅斯基最好的一个短篇(《在郊外》)写的是小官吏切贝金的故事,主人公被卷进海军上将之家夏日皇村生活圈子的故事。这篇小说让人们看到作者所展露的作为心理学家和修辞学家的才华。



可是,给卡缅斯基带来知名度的却是其他一些作品:他的短篇小说《四个》(《觉醒》杂志,1907,第 3,5 期)和《列达》(《教育》杂志,1906,第 12 期)成为人们街谈巷议的话题。《四个》讲的是一名近卫军中尉在四天当中进展迅速的四次“艳遇”。小说以“美好生活”的整体环境反衬出故事情节的丑陋与荒诞[37]。

“假如整个世界到处都放满了餐厅里的小桌子,到处都有很多的女人和军官,那该有多好呀……”《四个》的主人公这样梦想着。正是在这样的世界里上演着小说《列达》的故事:一个彼得堡美女带着颓废派的自负,只穿着一双小巧的金色女便鞋,赤身裸体地走进客厅,向聚集在那里的人们宣布:“一千年后,每一分钟的生活都将是美丽的,出人意料的,大胆抛弃羞怯的……新型女性——女唐璜诞生了,站在你们面前的就是这种新型女性的代表……最终,女人应该与男人一样得到寻找、征服、获取的权利……”[38]

布洛克在《论现实主义者》一文中写道,卡缅斯基“把观察力和风格……都浪费在细枝末节上了”。并且,尽管他的小说中“最好的几页”“完全不是讲肉体的”,作者“带着某种漫无目的而幼稚的‘玄谈’……围绕着妓院、美酒、纸牌、金钱……徘徊。在非常生动的短篇小说《四个》中存在着某种放荡不羁——轻浮的、愚蠢的放荡不羁”[39]。这是最善意和最谨慎的评价之一,可是布洛克也意识到此种文学给社会造成的危害:“一旦外省读者越是因为发现世界上‘放肆和大胆’时代的来临而‘开始酗酒’;一旦外省的小姐们越是因为发现可以只穿着一双像卡缅斯基的‘列达’那样的金色便鞋的时代来临而重新估价‘有价值的东西’,真正的作品就会越少……”[40]

高尔基在给奇里科夫的一封信(1907 年 3 月)中把“新自然主义者们”的成功评价为“对社会趣味的威胁”:“与卡缅斯基、阿尔志巴绥夫和 K 相似的各种各样的……精神病理学人物正在向文学进攻。人们感受得到精神上的混乱,思想上的惊慌,病态的、神经质的焦躁不安。语言上的单纯已经消失,随之而逝的还有语言的力量……生活变得更加庞大,人

们变得更加渺小……"[41] 楚可夫斯基的措辞更激烈："啊，您是在这里和庸俗战斗吧？战斗吧，战斗吧，我也要战斗的！居住在西南非洲的霍屯督人说……稍稍一藏鼻环，他就变成了阿纳托利·卡缅斯基，创作了各种各样让资产阶级蒙羞的笑话……"[42] 起初赏识卡缅斯基的库普林在 1907 年给巴丘什科夫的信中已经写道："卡缅斯基的'我'就在于一切都是被允许的，因而，可以为了自己的舒适和一块多汁的煎牛排去抢劫、去诽谤……"[43]

事实上，1909 年 12 月卡缅斯基本人在写给伊兹梅洛夫的信中就当时自己所拥有的荒唐的名气说过："人们把报纸的小声聒噪和卑鄙下流的人群从我的种种探索中区分了出来……《列达》和《四个》是不错的东西，但它们还完全不是我的特色所在。"[44] 他赋予了自己的长篇小说《人们》(《教育》，1908，第 7—10 期)更大的意义。卡缅斯基的主人公维诺格拉多夫在彼得堡社会中"宣传相互关系的真理"，被周围的人们当作"可笑的房间里的查拉图斯特拉"[45]。几乎所有的人物(尼采主义者纳拉诺维奇；"穿着黑呢子上衣的小说家别廖扎"——根据这个人的特征可以猜测，他就是高尔基；曾经忠诚而勤恳地为沙皇和国家效力，现在痛苦又恐惧地看着自己的后代，"新人们"的老将军托恩)，都体现了某种时代思潮。沃洛申在书评(《阿波罗》，1909，第 3 期)中指出了这一点，他把卡缅斯基的《人们》看作"俄罗斯思想性小说的范例"，又把它看作是无可怀疑的败笔[46]。伊兹梅洛夫指出了该书与阿尔志巴绥夫的《萨宁》之间的传承关系，《俄罗斯财富》、《现代世界》、《欧洲导报》的批评家们给小说下的评价是"放肆的"和自负的[47]。

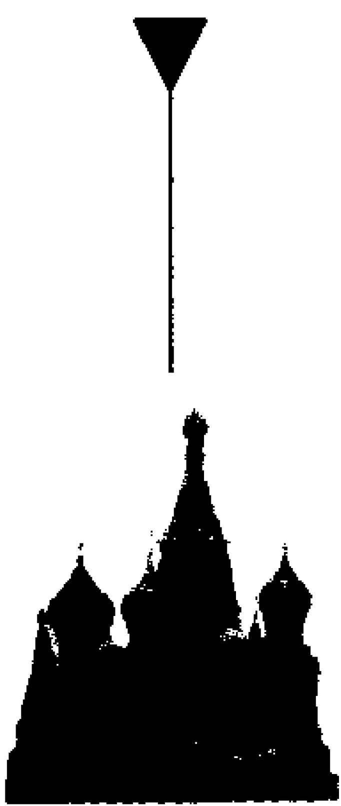
在 20 世纪头十年末至第二个十年初，卡缅斯基的散文急速地向简短的笑话体裁演化(经常是"神秘主义的内容"或者带有"哲学的倾向性")。文集《轻浮的故事》(圣彼得堡，1910)、《动物园》(圣彼得堡，1913)、《公爵小姐嘟嘟》(圣彼得堡，1914)、伪哲学论文《论自由人》(基辅，1910)，以及发表在《青色杂志》、《俄罗斯太阳》、《星火》、《彩色文集》上的很多文章都被看作是毋庸置疑的庸俗文学现象。接近第二个十年中期时，他的名气几乎被遗忘了，卡缅斯基成了一个撰写电影和歌剧剧本的作家。

在这个时代大众文学的洪流中女性小说家的创作极为引人注目，一般来说，这些创作的主题与爱情、"性"、解放等问题紧密联系在一起。在这一批人中可以看到纳戈罗茨卡娅、桑冉利、达曼斯卡娅、玛尔、米尔托夫(笔名奥莉加·聂格列茨库)的名字，维尔比茨卡娅的名字几乎是在最前列的。批评界注意到并理解这种现象。应该提到科尔托诺夫斯卡娅在其《批评草稿》(1912)一书中的一篇内容丰富的长文——《萨宁的继承者们》，文章的立场和评论家楚可夫斯基对这一类文学激烈而一贯的反对态度是一致的。

叶夫多基娅·阿波罗诺夫娜·纳戈罗茨卡娅(1866—1930)是巴纳耶娃再婚后所生的女儿。1910 年，她发表了短期内再版十次的处女作——长篇小说《狄奥尼索斯的愤怒》。女主人公是彼得堡的女画家塔季扬娜·库兹涅佐娃，她为不能把母亲的责任、家庭的义务与生

活的使命、生活的“创造性”形象结合起来而痛苦。妇女解放让她在自己的性格中体验到了“家庭”主妇们身上起初所没有的东西。她同唯美主义者拉奇诺夫关于同性恋的谈话占据了小说不少的篇幅(不过,有批评指出:“那些‘在翅膀上’托着库兹明主人公的澡堂服务员,没有托起纳戈罗茨卡娅的主人公。”)[48]

作为那个年代受欢迎的小说家中的独立一员, 纳戈罗茨卡娅的特点是她定位于哲学问题和俄罗斯现代主义文学的修辞学。但是,她的散文中的“狄奥尼索斯气质”成为沙龙里的陈词滥调,优秀的小说与感伤主义的庸俗激情比邻(“作为画家,我从他的肉体中获得亢奋……他所有的爱,炽烈而温柔——美丽的爱”[49])。修饰很容易转变成对“美丽的爱”的简单描写,这种爱出现在意大利式的别墅里、壁炉前、熊皮上。



在纳戈罗茨卡娅最有名的这部小说之后,又有一批作品面世:短篇小说《阿尼亚》、《纯洁的爱情》、《他》、《茶炊旁》(都发表于1911年);长篇小说《细菌的斗争》(1913);由于丑闻的描写而被书刊检查机关查禁的长篇小说《铜门》(1911);短篇小说集《日与夜》;长篇小说《白色柱廊》(1914)和《恶魔》(1915);短篇小说集《梦》(1916)。纳戈罗茨卡娅的小说情节与卡缅斯基的类似,常常接近于引人入胜的日常笑话,有时,在她的作品中会出现“通灵术”、“招魂术”和“神秘主义”的情节,或者——感受得到作者表达这些东西的强烈愿望。比如说,在《白色柱廊》这部或许是纳戈罗茨卡娅最好的小说中,神秘主义表现在彼得堡女子纳卡多娃有时能在冬日的涅瓦河岸上,看到古希腊罗马的神庙。

女作家本人的声誉增强了情节的“引人入胜”———在20世纪第二个十年中的彼得堡,“纳戈罗茨卡娅的玄学房间”和她的沙龙享有着令人疑惑的名声。尽管纳戈罗茨卡娅极力争取库兹明(当时二人的关系良好)在文学丛刊《彼得格勒之夜》(20世纪第二个十年中期由纳戈罗茨卡娅赞助)上发表文章,这丛刊是“模棱两可的刊物:既非高雅的文学杂志,又不是面向大众的刊物”[50]。

“色情和暴虐的情节”、女性尼采主义、为战争的辩护等内容,引起了人们对纳戈罗茨卡娅的长篇小说《恶魔》的某种兴趣。但是,在1916—1917年前,她的知名度几乎消失了。如果说1913年柯伦泰在《新女性》(1913)一文中还把纳戈罗茨卡娅列为妇女解放的思想家,那么,在小说《恶魔》出版后,瓦西列夫斯基(涅－布克瓦)则写道:“哪怕凶猛的敌人给真正‘外在自主、内在独立’的新女性这一概念所带来的危害也比不上像纳戈罗茨卡娅女士……这类……朋友所带来的危害更大。”[51]在纳戈罗茨卡娅侨居国外期间面世的最后几部长篇小说(《罗曼·瓦西里耶夫笔记》和《我妻子家的真实情况》,两部作品均出版于1922年)都没有引起读者的注意。

不过,纳戈罗茨卡娅的知名度是不能和阿纳斯塔西娅·阿列克塞耶芙娜·维尔比茨卡娅(1862—1928)相提并论的。维尔比茨卡娅的处女作发表于19世纪90年代,她的早期作品发表于诸如《俄罗斯财富》、《神界》、《教育》等杂志上。她赞叹高尔基和柯罗连科的作品,

赞同1905—1907年的革命思想。从1899年起，她成为自己作品的独立出版者，并且也"帮助女翻译者们校订、出版了一批关于妇女社会地位问题的外国长篇小说"[52]。她的早期作品(《瓦瓦奇卡》,《解放》,《恶之露》,《玛丽亚·伊万诺夫娜之犯罪和单身者生活中的其他故事》等等)写的是19至20世纪之交独立却无助的劳动妇女的社会现实状况。维尔比茨卡娅的早期作品是以自己相当艰辛的生活经历为基础的，赢得了民主派批评家的同情。1901年高尔基发表了对这位初试创作的女作家表示赞赏的文章[53]。

但是，维尔比茨卡娅的名声是由长篇小说《时代精神》(1907—1908)，特别是《幸福的钥匙》(1903—1913；第5-6部以《胜者和败者》的书名出版)，《爱情的枷锁》(1914—1916)，《叶琳娜·巴甫洛夫娜和谢廖什卡(夏日田园诗)》(1915)带来的。这些小说中最有名的，毋庸置疑，当推《幸福的钥匙》。

这是"不幸的女人"玛尼·叶里佐娃在对贵族涅利多夫的爱情和对金融巨头施泰因巴赫强烈的情欲之间挣扎的故事，是女主人公对妇女地位、大胆和疯狂的爱情、革命、恐怖活动、尼采哲学、小说《萨宁》、勃克林的画作《死亡岛》、普通人所无法遏止的鄙俗、文艺复兴时代和其他很多问题(似乎20世纪前十年所有的问题、哲学思想、文学和艺术偏见都在某种程度上引起了维尔比茨卡娅笔下女主人公的注意，这些造成的效果基本是喜剧性的)发表的评论，——所有这一切，毫无疑问，都处于文学范畴之外。

维尔比茨卡娅的风格特征是：过度兴奋；对笔下的室内装饰那市场般的丰富多彩的痴迷；用以前从同时代人那里听到的"美丽而又大多是外国的"名字来点缀文章；天真地采用当时具有现实意义的主题；极端幼稚地诠释尼采。主人公的某些外貌特征、《幸福的钥匙》极度狂热风格的情调可能应该归因于19、20世纪之交非常流行的《日记》这部作品，作者是早逝的女画家玛丽亚·巴什基尔采娃(1860—1884)。

楚可夫斯基在《维尔比茨卡娅》一文中极为激烈地批评了小说《幸福的钥匙》。与其说他把这看作是作品本身文学上的失败，不如说是看作一种令人担忧的征兆，即作品在取得压倒性成功的同时，降低了读者的文化品味。

"哦，为什么我不是高尔基的戏剧《在底层》中的纳斯佳，否则，在读这部如此精彩的小说时，我会发呆，颤抖，浑身变冷……"[54]楚可夫斯基在写这句话的时候，注意到了维尔比茨卡娅和她圈子里的那些作家还将处在一种模棱两可的状态——处在高雅文学的传统和五戈比一本的庸俗小说之间。楚科夫斯基最尖刻的挖苦是由维尔比茨卡娅一篇发表在报纸《俄罗斯早晨》上作为对唐－巴卡洛斯严厉批评回应的文章引发的[55]："在这篇文章中，她还如此坚持地把自己那庸俗的名字忝列在米哈伊洛夫斯基、梅利申、高尔基、安德列耶夫、索洛古勃、库普林、瓦列里·勃留索夫的名字中间，以至于在此之后，《不幸的爱情》或者《卡西尔的情人们》的作者也会不由自主地觉得自己是凡人中最谦虚、最高尚的人。"[56]

但是，批评界的激烈反应，各种各样的模仿——所有这一切似乎仅仅促进了《幸福的

钥匙》在大众读者中的流行。有趣的是，维尔比茨卡娅最新的几部水平更高的书——如《致我的读者。自传随笔……》(莫斯科，1911)和三部曲《爱情的枷锁》(第一部《女演员》、第二部《黄昏灯火》，莫斯科，1914—1916；第三部《请赶快生活吧》，莫斯科，1920)，讲的是19世纪后半叶，一个俄罗斯外省女演员一生的故事，很显然，女演员的原型是莫恰洛娃，作家的祖母)，作品所引起的反响比《幸福的钥匙》小得多。

然而，在1920年前后，维尔比茨卡娅的名字几乎变成了普通名词，它成为低俗的、凄凉而感伤的文学的象征。(还是在1926年的时候，在杂志《在文学岗位上》开展了有关维尔比茨卡娅创作的激烈讨论，而且，卢那察尔斯基和奥里明斯基出面为其辩护，认为《幸福的钥匙》的作者"对自己的时代来说，是进步的"文学家[57])。



20世纪前二十年俄罗斯新自然主义小说水平参差不齐、风格迥异。尽管如此，俄罗斯新自然主义小说仍然是一种完整的文学和社会现象：首先，的确，它是20世纪"大众文化的源头之一"。这种文学的特点不是对日常的、社会的和经济的问题以及当时的所有事件进行全面的描写，不是对"社会典型"的关注，也不是对自己时代职业的、阶层的、地区的日常生活进行具体详细的记录(显然，这与19世纪末俄罗斯自然主义小说有着明显差异)。

新自然主义小说不追求对社会风俗、关系、矛盾作日常记录和典型化描写：它倾向于"独特"的主人公，其特点是热衷于对19世纪俄罗斯经典作品中的很多问题(以及主题、情节和形象)、对尼采哲学中的某些主题、对俄罗斯现代主义文学的主题和修辞手法进行改头换面的。

新自然主义小说创作方法最重要的尝试，就是下列元素的结合：情节、风格和世界观的情景剧化；叙述上的高度表现力；对时代""流行"主题和时代要求(通常作表面化理解)的经常性关注；对"性问题"，对神秘主义和通灵术主题，对地理、社会、日常生活的异国情调(还常常伴随着为理解得幼稚和肤浅的个人主义所进行的经常性辩护)的持续关注。这似乎就是这一有趣的文学创作方法最重要的特征，因为首先它是一种社会文化现象，是处在"白银时代"高雅文学和那个时代具有20世纪特点的(低俗小说、电影情景剧、《残酷的罗曼史》等电影的语言风格)正在迅速形成的、大众的、低俗的城市文化之间的"结缔组织"，同时，作为一种文学，即便是在短期内，它也可以在俄罗斯大众读者中极为流行。

注释：

1. 吉皮乌斯，《失望与预感，〈极限〉》，见《俄罗斯思想》，1910，第12期，第二章，179—180页。
2. 格拉乔娃，《20世纪初俄罗斯大众文化》。引自《看待文艺学老问题的新观点》，卡托维茨，1995。
3. 第一次把20世纪初俄国"大众文化"作为社会和美学现象加以分析的书参见：佐尔卡娅，《世纪之交。大众艺术起源，1900—1910年代》，莫斯科，1976。

关于俄罗斯"两次革命之间"时期的小说，部分作者和著作如下：凯尔德士，《20世纪初俄国现实主义》，莫斯科，1975；塔拉索娃，《什么是"新自然主义"》，见《19世纪末20世纪初俄罗斯文学美学思想》，莫斯科，1975；舒宾，《反动时期的艺术散文》，见《20世纪初俄国现实主义的命运》，列宁格勒，1972；巴比切娃，《安德列耶夫在与阿尔志巴绥夫主义的斗争中》，见《安德列耶夫选集》，库尔斯克，1975；格拉乔娃，《20世纪初文学斗争史》，见《俄罗斯文学问题》，利沃夫，1982，第2期（总第40期）；列皮奥欣，虔采夫，《阿尔志巴绥夫》，见《俄罗斯作家：1800—1917传记辞典》，莫斯科，1989，第1卷；普罗科波夫，《米哈伊尔·阿尔志巴绥夫的生与死》，见《阿尔志巴绥夫文集》，三卷本，莫斯科，1994，第1卷，5—31页；格拉乔娃，《阿纳斯塔西娅·维尔比茨卡娅：传说、创作、生活》，见《莫斯科人物画廊》，圣彼得堡，1994第5期，98—120页。

4. 楚可夫斯基，《论现代作家》，圣彼得堡，1914，23—72页。

5. 虔采夫，《卡缅斯基》，见《俄罗斯作家：1800—1917传记辞典》，莫斯科，1992，第2卷，455页。

6. 克拉尼赫菲尔德，《在思想和形象的世界里》，圣彼得堡，1912，155页。"在我们呆坐在这里，因为无聊而谩骂……的十年中，维尔比茨卡娅的作品发行了50万份。可爱的《幸福的钥匙》似乎四个月间就超过了预定发行量3万份……"（楚可夫斯基，《维尔比茨卡娅》，见楚可夫斯基，《论现代作家》，圣彼得堡，1914，13页。

7. 高尔基，《高尔基文集》，三十卷本，莫斯科，1953，第24卷，47—48页。

8. 《作家的命运》，参见《阿尔志巴绥夫自传》，见《青年人丛刊》，圣彼得堡，1908，11页；温格洛夫，《阿尔志巴绥夫》，见《新百科全书辞典》，圣彼得堡，1911，第3卷，938-939页。

9. 布洛克，《布洛克文集》，八卷本，列宁格勒，1962，第5卷，117、119页。

10. 《俄罗斯财富》，1905，第9期，126页；《神界》，1905，第9期，第2部分，10页；《欧洲导报》1905，第9期，394页。此外还有著名文学史学家关于阿尔志巴绥夫散文的评论：奥夫夏尼科－库利科夫斯基，《阿尔志巴绥夫短篇小说集》，见《我们的生活》，1905，第192期，2—3页；奥夫夏尼科－库利科夫斯基，《阿尔志巴绥夫的〈朝影〉》，见《我们的生活》，1906，第358期；3页，及《我们的生活》，1906，第370期，2—3页。

11. 巴尔特鲁沙伊季斯，《阿尔志巴绥夫短篇小说》，第2卷，见《天秤》1906，第9期，64—67页；伏尔加斯基（格林卡），《论扎伊采夫、安德烈耶夫和阿尔志巴绥夫的短篇小说》，见《生活问题》1905，第1期，281—291页。

12. 列皮奥欣，虔采夫，《阿尔志巴绥夫》，见《俄罗斯作家：1800—1917传记辞典》，莫斯科，1989，第1卷，113页。

13. 《阿尔志巴绥夫文集》，三卷本，莫斯科，1994，第1卷，744页。

14. 库普林娜－饶尔丹斯卡娅，《青年时代》，莫斯科，1966，80页。

15. 《阿尔志巴绥夫文集》，三卷本，第1卷，336—337页。此外还可参见：列吉宁，《阿尔志巴绥夫论〈萨宁〉》，见《证券交易报》，1908，第10536期。

16. 《阿尔志巴绥夫文集》，三卷本，第1卷，369页。

17. 《布洛克文集》，八卷本，第5卷，117页。

18. 《托尔斯泰全集》，九十卷本，莫斯科，1952，第78卷，58—59页。

19. 《高尔基与柯罗连科》，莫斯科，1957，64页；参见柯罗连科关于阿尔志巴绥夫的其他评论文章：《柯罗连科书信集（1888-1921）》，彼得堡，1922，69、72、78、293、296页。

20. 《楚可夫斯基选集》，《论现代作家》，圣彼得堡，1914，71页。

21. 安年斯基，《影象集》，莫斯科，1979，232—233页。对那个时代一些著名文学作品的不同意见可参见阿姆菲加特罗夫的《萨宁的抗议》，见阿姆菲加特罗夫，《逆流》，彼得堡，1908，67—79页。

22. 特鲁别茨科伊，《现代小说中革命的终结》，见《莫斯科周报》，1908，第17期，10页；参见特鲁别茨科伊，《现代

魔鬼》,《莫斯科周报》,1908,第24期,4—13页。

23. 罗赞诺夫,《在书籍和文学市场上》(《萨宁》),见《新时代》,1908,第11612号,3页;楚可夫斯基,《几何小说》,见《语言》,1907,第123期,2页;伊兹梅洛夫,《关于"新人"的小说(阿尔志巴绥夫的〈萨宁〉)》,见《证券交易报》,1907,第10108期,2页;科尔托诺夫斯卡娅,《新现实主义者的性问题及其解释:魏德金德和阿尔志巴绥夫》,见《教育》杂志,1908,第1期,第2部分,114-130页。

24. 利沃夫,《讽刺与女神》,见《教育》杂志,1908,第1期,第2部分,114—130页。

25. 《文学的衰落》,《批评文集》,第2部,彼得堡,1909,144—164页。

26. 诺沃波林,《俄罗斯文学的诲淫元素》,圣彼得堡,1909,43页。

27. 《布洛克文集》,八卷本,第5卷,228页。

28. 菲洛索福夫,《语言与生活》,见《新时代文学讨论(1901—0908)》,圣彼得堡,1909,64页。

29. 塔拉索娃,《什么是"新自然主义"》,见《19世纪末20世纪初俄罗斯文学美学思想》,莫斯科,1975,284—296页。

30. 塔拉索娃,《19世纪末20世纪初俄罗斯文学美学思想》,莫斯科,1975,289页。

31. 参见《俄罗斯语言》,1909;《欧洲导报》,1909,第4期,225页;《天秤》,1909,第3期,58页。

32. 伊兹梅洛夫,《五彩缤纷的旗帜》,《萧条时代的文学群像》,莫斯科,1913,5—38页;《新时代》,1914,第13051期,5页。

33. 《阿尔志巴绥夫文集》,三卷本,莫斯科,1994,第3卷,451页。

34. 关于阿尔志巴绥夫最后一部小说参见如下评论:吉皮乌斯,《失望与预感》,见《俄罗斯思想》,1910,第12期,第2部分,179—180页;菲洛索福夫,《黄雀与阿尔志巴绥夫》,见菲洛索福夫《陈旧与新鲜》,莫斯科,1912,52—59页;克拉尼赫菲尔德,《在地下室里》,《现代世界》杂志,1910,第11期,第2部分,82—100页;科尔托诺夫斯卡娅,《终点还是转折? 关于阿尔志巴绥夫》,见科尔托诺夫斯卡娅《批评草稿》,彼得堡,1912,57—68页;伊兹梅洛夫,《死亡的成功和生命的破产:阿尔志巴绥夫小说〈极限〉之结局》,见《证券交易报》,1912,第12774期,5页,以及此报2月8日,第12776期,4页,此报2月9日,第12777期,4页;利沃夫-罗加切夫斯基,《被控制的:阿尔志巴绥夫小说〈极限〉》,见利沃夫-罗加切夫斯基,《再次前夜》,莫斯科,1913,53—66页。

35. 阿尔志巴绥夫,《自杀的传染》,见《一周结论》,1911,第6期,2—4页。还可参见阿尔志巴绥夫《关于一封私人信件》,《一周结论》,1911,第8期,1页。

36. 皮里斯基,《阿尔志巴绥夫选集》,770—772页。

37. 克拉尼赫菲尔德,《卡缅斯基短篇小说集》,圣彼得堡,1907,见《现代世界》,1907,第4期,第2部分,75—76页;瓦西列夫斯基,《卡缅斯基小说集》,第2卷,见《现代世界》,1909,第3期,第2部分,123—124页;戈伦菲利德,《恋爱小说》,见戈伦菲利德《书与人:文学对话》,第1卷,圣彼得堡,1908,22-31页;《诺沃波林选集》,146—154页。

38. 《卡缅斯基小说集》,圣彼得堡,1908,第1卷,194页。《一个作家文学道路的开端》,参见《卡缅斯基自传》,见《青年人丛刊》,1908,第1期,彼得堡,15—17页,237行。

39. 《布洛克文集》,八卷本,第5卷,123页。

40. 《布洛克文集》,八卷本,第5卷,229页。

41. 《高尔基选集》,莫斯科,1955,第29卷,17页。

42. 《楚可夫斯基选集》,63—64页。也可见楚可夫斯基,《警惕赝品!》,见《语言》,1907,第153期;楚可夫斯基,《思想的春宫》,见《语言》,1908,第304期;楚可夫斯基,《卡缅斯基》,见《从契诃夫到现在》,彼得堡,1908,114—118页。

43. 库普林,《谈文学》,明斯克,1969,229 页。

44. 虔采夫,《卡缅斯基》,455 页。

45. 《卡缅斯基小说集》,圣彼得堡,第 3 卷,53 页。

46. 沃洛申,《新自然宣传:关于卡缅斯基的小说〈人们〉》,见《阿波罗》,1909,第 3 期,42—45 页。

47. 克拉尼赫菲尔德,《卡缅斯基,人们,长篇小说》,见《现代世界》,1910,第 1 期,第 2 部分,123—124 页;也可见安德里亚托夫,《批评提纲:〈人们〉》,见《欧洲导报》,1910,第 1 期,385—389 页;列奇科,《小说展望与观察》,见《俄罗斯财富》,1911,第 2 期,第 2 部分,110—113 页。

48. 克拉尼赫菲尔德,《纳戈罗茨卡娅〈狄奥尼索斯的愤怒〉》,彼得堡,1910,见《现代世界》,1910,第 11 期,163—164 页;也可见同时代人的评论文章:奥斯林德尔,《纳戈罗茨卡娅〈狄奥尼索斯的愤怒〉》,见《语言》,1910,第 202 期;科尔托诺夫斯卡娅,《读者的饥渴:纳戈罗茨卡娅〈狄奥尼索斯的愤怒〉》,见《语言》,1910,第 335 期;柯伦泰,《新女性》,见《现代世界》,1913,第 9 期,162—163 页。

49. 纳戈罗茨卡娅,《狄奥尼索斯的愤怒》,圣彼得堡,1994,98 页。

50. 波格莫洛夫和玛尔姆斯塔德,《米哈伊尔·库兹明:艺术,生活,时代》,莫斯科,1995,181—183 页。

51. 涅-布克瓦(瓦西列夫斯基),《自由女性:纳戈罗茨卡娅的新小说〈恶魔〉》,见《杂志选粹》,1915,第 10 期,3—4 页。

52. 格拉乔娃,《维尔比茨卡娅》,见《俄罗斯作家:1800—1917 传记辞典》,第 1 卷,419 页。

53. 高尔基,《关于维尔比茨卡娅》,见高尔基《未收录选集的文学批评文章》,莫斯科,1941,51—52 页。

54. 楚可夫斯基,《论现代作家》,圣彼得堡,1914,9 页。

55. 唐-巴卡洛斯,《穿裤子的萨宁》,见《俄罗斯早晨》,1909 年 12 月 31 日,第 70 期;维尔比茨卡娅的回应发表在 1910 年 2 月 13 日第 105 期的《俄罗斯早晨》上。

56. 楚可夫斯基,《论现代作家》,14 页。也可见:克拉尼赫菲尔德,《关于维尔比茨卡娅的新人》,见《现代世界》1910,第 8 期,第 2 部分,68—82 页;涅-布克瓦(瓦西列夫斯基),《我们时代的女主人公》,见《涅-布克瓦论文集》,彼得堡,1918,143 页。

57. 《在文学岗位上》,1926,第 7—8 期,58—61 页。

第十五章

象征主义

◎科列茨卡娅 著　黄玫 译

1

1890年—1910年间象征主义流派之于俄国文学的价值，正在于这个流派与下面这些人物紧密相联：布洛克、别雷、索洛古勃、巴尔蒙特、安年斯基、勃留索夫、吉皮乌斯、梅列日科夫斯基、沃洛申。与象征主义者比较接近的还有库兹明、曼德尔施塔姆、霍达谢维奇。在象征主义荟萃的英才中还有音乐、绘画方面的巨匠，如斯科利亚宾、弗鲁别利、廖里赫。象征主义作为一种文化现象在自己四分之一世纪的发生发展过程中，还丰富了戏剧探索和哲学美学思想，创立了风格鲜明的随笔文学、文艺评论和政论作品，创办了有别于俄罗斯以往期刊的新型杂志，使出版业达到了新的水平。随着时间的推移，这些丰富多姿的遗产中最为优秀的部分凸现出来，这就是文学作品。相对而言不太具有普遍意义、存在时间也不长的是象征主义的理论，即时而主张以"美"、时而主张以"信仰"来改造世界的理论。尽管这些乌托邦式的幻想不乏高尚的道德激情，其中的很多想法现在看来只是一时的历史

兴趣。

俄国象征主义是欧洲浪漫主义的一个变体，继承了后者的包罗万象，希望自己的作用“不仅仅限于艺术”，而且起到“建构生活”的作用。与产生于社会决定论思想、以阶级之争为代价而实现的均产论纲领相反，象征主义者号召精神和道德方面的革新，即革新宗教、道德、创作以及人与人之间的关系。他们的确是从“另一端”看到“按照新的编制对人类进行的改造”：进行这一改造唯一可行的途径，就是不流血的“精神革命”，即独立个体在道德和思想上的升华，能够革新人和世界的面貌。

但是你，囚徒，抓起战斧，
奋力劈砍那坚硬的石墙——
而我，暗中为世界准备
一剂毒药，像烈火一样。
它烧灼血液，烧灼心灵，
它改造现实也改造梦境……
就这样！我暗自摧毁石墙，
墙里囚禁着我们的理想。

（《致一名兄弟》）

这是勃留索夫写于1905年的诗节，其中极为鲜明地反映出两种真理的对立。在时间和意义上与其接近的同一流派其他诗人的诗学宣言（如布洛克的《集会》、维·伊万诺夫的《平静的意志》、安年斯基的《亚伊尔之女》），以及象征主义者们所发表的很多政论性文章，都证明了他们不接受暴力革命的态度。因此，象征主义的道德伦理和社会学说与很多非革命的世界观之间的继承性和相互关联就绝非偶然，它与斯拉夫派、列夫·托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基和弗·索洛维约夫的观点联系更为紧密。如果追溯到更久远的时空，与之相联的就是“爱智派”、恰达耶夫、席勒、卡莱尔和罗斯金、瓦格纳和易卜生。象征主义者被庸俗社会学者称为“资产阶级意识”的代言人，但他们鄙视“资产阶级性”。他们就像19世纪的浪漫派一样，鄙视侮辱个性的私有制，视其为“可耻而琐碎的、不正确的、不美的东西”（勃留索夫语）。对于半官方意见、守旧的媒体和正统道德而言，象征主义者一直就是叛乱者，是“秩序”和官方教会“不可信任的”、恶毒的敌人。

象征主义运动是世纪之交俄罗斯社会意识中一系列“划清界限”的过程中思想意识极端化的征兆之一。马克思主义的传播、民主运动及与其相联的各种类型的艺术创作的高涨，强化了它们之间截然相反的审美系统的形成，这些审美系统都认为自己属于“新艺术”。

象征主义创作为自己开辟了一条与传统品味背道而驰的道路。它向读者和观众大声疾呼，努力使因循守旧者哑然失声，就像日后未来主义热潮中被夸大的第一批浪漫主义者一般威风。只有契诃夫感到了俄国现代主义倡导者们"游戏"的因素。相反，列夫·托尔斯泰、列宾、弗·索洛维约夫则成为各种报刊批评的同道者，共同谴责第一批象征主义的作品。精神病学家（巴热诺夫、罗索利莫等）认为早期象征主义的创作是一种病态现象。当年奥地利医生诺尔达乌《新欧洲艺术》这本小册子认为这种艺术是"退化"的征兆。年轻的别雷以准备铺设一条通向没有"可怜的神幡"，也没有"令人窒息的"清规戒律的未来之路的勇敢革新者的名义，向反对者们发出雷霆万钧的威吓："疯狂万岁！让我们打掉架在近视眼们鼻头上的清醒的眼镜！"[1] 象征主义的早期宣言是对为数甚众的"佐伊尔们和阿利斯塔克们"的驳斥[2]。早自19世纪90年代起，象征主义者自己开始对象征主义进行阐释，不断澄清其世界观原则、审美标准的本质、诗学及类型学特征。



在梅列日科夫斯基《论当代俄国文学衰落的原因及其新兴流派》（完成于1892年，于1893年发表）一书中，以及勃留索夫为三本题为《俄国象征主义者》（1894，1895）的俄国象征主义者诗歌创作尝试集所写的札记中，显露出对象征主义创作意义截然不同的观点。第一种看法宣扬摆脱官方教会桎梏的新宗教真理（梅列日科夫斯基）；第二种观点则表现出当代人复杂的内心世界（勃留索夫）。象征主义内部这两派的斗争，即宗教美学和心理美学之争，实际上是承认艺术是思想作用的手段和要求艺术自主自立这个"古老的争论"（这是明斯基的公式，1856~1937）之延续。

人们通常依据象征主义在时间和空间中的探索将其划分成两个潮流，即"老一代"象征主义者，唯美主义者，后来被"年轻一代"象征主义者，神秘主义者所取代。这种划分法并不合适。例如，19世纪90年代崭露头角的梅列日科夫斯基小组在宗教社会方面的追求，与勃留索夫、索洛古勃、安年斯基、巴尔蒙特等其他"老一代"象征主义者大相径庭，却在晚些时候，与世纪之初登上历史舞台的"年轻一代"象征主义者，如维·伊万诺夫、别雷、布洛克、谢·索洛维约夫（1885—1942）等人的创作理念中找到契合之处。索留索夫的唯美主义宣言《秘密之钥》作为其杂志《天平》的社论于1904年面世，与年轻的象征主义者们的诗集，如维·伊万诺夫的《透明》、别雷的《碧蓝中的黄金》、布洛克的《美女诗草》是同一年。划分象征主义这两种潮流的标准，实质上是对待象征的态度。对于勃留索夫、巴尔蒙特和其他崇尚创作自由的信徒而言，象征即是词语艺术的手段之一；而对于充满神秘主义精神的维·伊万诺夫或者别雷而言，象征的意义不止于此，它还是彼岸的标志和通向彼岸世界的桥梁；对于前者，象征主义是一种文学流派；而对于后者，象征主义是一种世界观和"信仰"。

尽管如此，这两个象征主义流派之间并没有不可逾越的障碍。将他们拉近的首先是别雷所说的共同的"否定"——都否定唯物主义、实证论及在审美方面与其相关的对日常生

活描写得极为琐细的自然主义和公民诗的刻板公式。从"正面"而言也有趋同的征兆。所有象征主义者都对证明人的最高精神潜质的浪漫主义艺术所膜拜的东西备感亲近，而他们的美学创作都只与宗教启示可相提并论。所有的象征主义者都步叔本华的后尘，认为创作行为中艺术家对世界直觉的理解远远高于科学的认知。青年时期的科涅夫斯科伊(即奥列乌斯，1877—1901)即将艺术与美之生机勃勃的力量与理性的真理之"偶像"对立起来。他的前象征主义哲理抒情诗很像19世纪俄国"爱智派"的诗作[3]。正如在浪漫主义时期一样，在象征主义的诸艺术中最受器重的是音乐这门最少理性而最多"魔力"的创作种类。坚信"艺术即是生活创作"[4]的象征主义者对于美以及美的仆从的膜拜程度至深，可称他们是"泛唯美主义者"。但这个术语(明茨)[5]恐怕很难称得上成功，因为术语本身无论在象征主义范围之外或之内都早就带有顽固的消极色彩[6]。

一些文学生活中的事实也说明了象征主义流派中这两种潮流相互渗透的过程。例如，颓废派诗人杜勃罗留波夫(1876—1945)为寻求宗教真理逃向"民间"；梅列日科夫斯基小组中的新教徒文学家和与寻神说格格不入、倾向于"新艺术派"的画家们在佳吉列夫和伯努阿创办的杂志《艺术世界》麾下和平共处；勃留索夫、巴尔蒙特、巴尔特鲁沙伊季斯(1873—1944)和波利亚科夫(1874—1942)组织的"天蝎"出版社出版的《北方之花》文选中收入了年轻的神秘主义者别雷的文章，而"唯美主义者"勃留索夫的大作也在梅列日科夫斯基夫妇主办的宣传革新东正教的宗教哲学月刊《新路》(1903—1904)上发表。在勃留索夫创办的"自主"之艺术堡垒《天平》杂志(1904—1909)中，他的对手维·伊万诺夫、别雷和吉皮乌斯起到重要作用。这两种派别的"学说"都对谢·索洛维约夫思想的形成产生影响。从年龄和精神上来看，谢·索洛维约夫应该归为年轻的宗教象征主义者之列，而就其知识准备和风格而言，却更接近"帕尔纳索斯山"老一代的象征主义(加斯帕罗夫)[7]。布洛克的创作融会贯通，象征主义达到了个性心理方面和神秘社会追求方面的综合。在他的作品中，有对"当代灵魂"深刻的抒情表白，也有作为参与社会活动的诗人和公民的神秘思想，这两方面融为一体，不可分割。

俄国象征主义活动家们学识渊博(甚至在"白银时代"的精英中也以此著称)，不仅有极深的人文知识造诣，有些人还精于自然科学(如别雷和巴尔特鲁沙伊季斯)。这个流派大多数的参加者都对几个世纪的文化遗产如数家珍。相应地，作为吸收了前辈精神经验、同时向"亲人"和"宇宙"敞开心扉的后来者——象征主义者的基因储备也特别丰富。对形而上学价值观的忠诚激发了他们严肃的哲学兴趣并廓清了他们的研究范围。充满宗教哲学思想并紧密联系同时代宗教哲学的探索者(如别尔嘉耶夫、布尔加科夫、弗洛连斯基、罗赞诺夫和舍斯托夫)，是象征主义创作不可或缺的特性，这个流派的领军人物如维·伊万诺夫和别雷的创作，结出了具有重要创新意义的丰硕果实。被象征主义者列入神殿的艺术家和思想家有陀思妥耶夫斯基、丘特切夫、弗·索洛维约夫以及瓦格纳、易卜生、尼采，这绝非偶

然。正是他们合力形成了象征主义者的世界观、美学和艺术原则特征，并且促成了象征主义者被称为“神话诗学”的那种创作（马克西莫夫）[8]。

维·伊万诺夫对神话和象征问题进行了深入的理论探讨。在他看来，象征是“最高现实”的形象和相似物，是创造真正艺术的艺术方法之基础。神话的概念主要是在伊万诺夫“狄奥尼索斯”主题的一系列著作中展现出来（如刊登在1903、1904年《新路》杂志上的《痛苦之神的古希腊宗教》；1905年《生活问题》杂志上发表的《狄奥尼索斯宗教》；《天平》杂志上的一些文章）。象征主义的艺术创作展示出各种不同类型的神话主义：有将不同版本的神话结合起来的尝试（如维·伊万诺夫的悲剧《丹塔罗斯》、《普罗米修斯》和《尼俄柏》的构思），有对神话的现代化（如安年斯基的四部“古希腊话剧”）和仿拟，如谢·索洛维约夫的抒情诗，在象征主义圈子内开始创作的戈罗杰茨基（1884—1967）的两本诗集《雷神》和《铜绿》，以及神话与日常现实的交织错合（如索洛古勃的《卑劣的小鬼》和一些童话故事）。他们神话创作的传统资源是古希腊罗马神话、圣经、古代东方神话，甚至还有南美神话（如巴尔蒙特的作品），这一资源由于“新神话化”的形象（明茨）而大为拓宽。继将具有世界意义的新文学主人公（如唐·吉诃德和哈姆雷特）引入传统神话人物之林的谢林之后，象征主义者不只赋予瓦格纳和尼采的作品以“神话化的地位”（他们本身也受益于神话），而且也将俄国文学中的一些形象神话化。别雷从果戈理的作品《可怕的复仇》中女地主卡捷琳娜的故事中看到被资本主义魔法师罪恶的魔力所吸引的俄罗斯命运的神话模式；维·伊万诺夫将陀思妥耶夫斯基小说《恶魔》的构思看作是“主要神话”强调其对大地母亲原型式的信仰；与象征主义接近的罗赞诺夫从莱蒙托夫的《恶魔》中阐释出“为数众多的古代神话”。对普希金的《青铜骑士》和《黑桃皇后》、果戈理的中篇小说和陀思妥耶夫斯基长篇小说进行“神话诗学式的”阐释，是继续19世纪俄罗斯文学中“彼得堡文本”（托波罗夫）的象征主义者很多作品的基础。将各种不同类型的神话形象（古老的和新出现的，民间的和文学中的，亘古有之的和艺术家首创的）结合起来，以及将神话“超时间的图示”（托马斯·曼）[9]与所描绘的历史和现代事件的现实图景相结合，进一步深化了象征主义文本的意义，丰富了其涵盖一切的力量。同时，也为全面接受象征主义文本多结构的构思对其进行解码造成了困难。



2

这两派不同“信仰”的象征主义者都赞成语言艺术的革新。当时，为更好地表达人在变幻莫测的世界中内心的变化，需要对艺术家的工具进行细致的加工，整个欧洲的创作都有这一需求。而由此而展开的审美探索更加导致对经验和理性的生活态度、“实证式”的知识

和接近生活真实的非常实际的艺术产生失望。诗人兄弟们"波澜不惊的诗"和与此同时描写日常生活的小说文学"阴郁丑陋的画面"同样令魏尔兰感到沮丧[10]。马拉梅在避免语言艺术实际生活化的同时，极力追求最大限度地丰富语言手段并将诗语从所有其他语言中独立出来。迦尔洵不接受自然主义散文"备忘录式的描写"，号召加强寓言、童话和神话的元语言。创作出《胜利的爱情之歌》的晚期的屠格涅夫，也有同样的追求。晚年的列夫·托尔斯泰创作了《民间故事》，这部作品主要依靠寓言的简洁和训诫性。他认为，语言创作到了"翻开新一页"的时候了。柯罗连科也讲到，对于作家而言，"可能的现实"也同纯粹的现实一样有重要意义，他预言了现实主义和浪漫主义因素的综合。契诃夫则宣告了现实主义散文新的尺度，将"意识流"和潜台词引入现实主义散文（梅特林克也深谙此道）。梅列日科夫斯基在前文提到过的那本书中指出，语言艺术将会以强化其自身原初就具有的象征性方式，以及印象主义诗学方法的应用和由此而产生的"艺术敏感性的拓宽"而获得再生，这已经在屠格涅夫晚期的创作、契诃夫的小说和费特的抒情诗中反映出来。

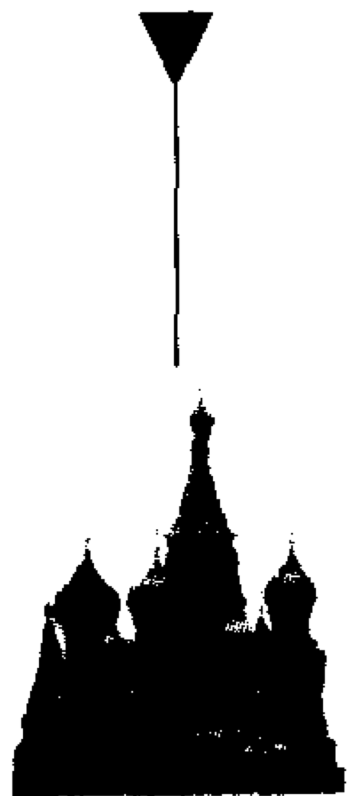
象征化和印象性的结合使得 19 世纪末西欧各位大师的创作别具一格。他们的经验对于早期俄国象征主义正在形成阶段的诗学起到决定性的作用。因此布洛克后来指责梅列日科夫斯基，说他和明斯基这些 80 年代的人，是从"西方接受了象征主义遗产"（8，321）。而布洛克本人以及别雷，则是在续写俄罗斯抒情传统的家谱，他们二人都尤为敬重莱蒙托夫、巴拉丁斯基、费特、格里戈里耶夫、波隆斯基和弗·索洛维约夫。但是第一次浪潮中的大多数象征主义者正是向西欧当代和近代的前辈们学习经验。安年斯基这位波德莱尔和马拉梅的追随者抱怨说，目前俄国的诗歌创作者们"不擅长掌握法兰西的课程"，而且"不仅不去向法国人学习，还竟敢在他们的范例中引入自己的东西"[11]。在象征主义者中，也许巴尔蒙特是唯一一个不只看重法国的诗学经验，而且更为器重英国和西班牙经验的诗人，正如对于巴尔特鲁沙伊季斯而言，斯堪的那维亚经验更为重要一样。维·伊万诺夫在提到爱伦·坡和王尔德这两位象征主义的预言家时，可以看出，他是源出于波德莱尔，在波德莱尔的十四行诗《感应》中，似乎预言了宗教神秘派和主观心理派两个派别的出现[12]。

自 19 世纪 90 年代初起，欧洲，特别是法国和比利时新诗的方法以日益迅疾之势涌入俄国。甚至在地处偏远的维捷格拉的捷捷尔尼科夫（未来的索洛古勃），一个默默无闻的中学教师，当时也翻译了魏尔兰的诗。大学生科涅夫斯科伊则热衷于改写魏尔兰的诗和梅特林克的散文。年轻的勃留索夫，用他本人的话说，是波德莱尔、魏尔兰、马拉梅和梅特林克的抒情诗为他开辟了通向诗歌的新大陆，让他迫不及待地去开垦。

我还是您谦恭的仆从，
我向领主把礼物奉献，
我幸福而骄傲，看塞纳河

披戴俄罗斯花岗岩的锁链。

这是 1894 年勃留索夫把自己翻译的魏尔兰《无题浪漫曲》寄给原作者时在上面的题词。从中不只可以看到他对诗艺的尊重，同时也有对能够接触其宝藏的骄傲。这可以算做是象征主义者作为翻译家、出版家和阐释者为向俄国读者介绍当代西方文学和艺术所做的多年艰苦努力的开端 [13]。然而，批评界所看到的只是年轻的革新者们对外国范例"仆从式"的依附。米哈伊洛夫斯基就个别现象所发的（关于梅列日科夫斯基的课程）"法国象征主义之俄国反映"这一公式，被赋予了说明全部新诗特点的宽泛意义。而类似的观点（直至 20 世纪中期还没有过时）[14] 大大简化了问题本身的复杂性。对于文学之间相互影响的分析表明，对外国经验的吸收和对吸收尺度的把握，不仅仅只是审美需求的结果。



俄国象征主义的发起者们在追求对"当代心灵"复杂情感进行忠实传达的同时，吸收了欧洲抒情诗和戏剧中的新方法，其中包括符号与联想的主观性、充满暗喻和神秘的书写、充满异国情调的隐喻和借代、作为"音乐"暗示方法的重复和曲调的"魔力"等等。然而，如果说在诗学和美学领域不乏借鉴之处，那么，抒情之"我"在内心感受上的相近则不能以"模仿"来解释，这是历史背景和社会心理环境的相似造成的。"生于萧条年代"的俄国诗人和成长于"小拿破仑"时期、经历了色当惨败和公社运动的法国抒情诗人一道，感受到"艰难岁月"的情结，而这一情结成为形成悲观思潮和颓废派的内在原因。波德莱尔的生存的忧伤（原文为法语），魏尔兰深深的忧郁与索洛古勃和安年斯基悲观主义的反思就其源头而言是相近的。

这两人的抒情世界与他们的多数同代人一样，都是由 19 世纪 80 年代所决定的，在当时的情绪和心理色调中，黄昏、落日的调子占了上风。越来越多的诗歌创作者宣称，有写"悲哀的调子"和"痛苦低吟"的权利（阿普赫金）。尽管阿普赫金和他生活题材的戏剧与"公民悲痛"的歌手纳德松抑郁的原因不尽相同，他们"几乎同时唱出悲音"（比亚雷）[15] 创作于 19 世纪 70 年代中期的戈列尼谢夫－库图佐夫和穆索尔斯基的《没有太阳》和《死亡之歌舞》这两部诗歌音乐系列作品，仅从作品名称看，就与接下来十年的情绪十分相符，用诗人本人的话说，"在 3 月 1 日可怕的危机之后"，由于对革命主义的失望，"潜藏于社会内部的破坏和毁灭图景"暴露出来 [16]。明斯基的诗作中生动地表现出渴望浪漫主义（"我们所没有的圣物"）的力量（《人们的事业和思想将消逝如梦》，1887）。80 年代"关于某种非尘世之物莫名的忧愁"（语出明斯基）在以后年代的诗歌中也有表现，如梅列日科夫斯基、吉皮乌斯和索洛古勃的创作。精神疲惫、"阴雨天气"和"沉重的梦"的旋律也回荡在青年布洛克的诗作中。

另一些理智和心灵上的病态则造成了对颓废思潮特殊的敏感。它们具有双重的表现：时而是抑郁，绝境感和软弱无力的悲观主义；时而又是对生活充实"补偿式"的感觉，是对

冲破公认成规"胆量"的渴望，对自私自利和非道德主义的宣扬。象征主义圈内十分流行的颓废世界观 *1 的特点，在某种程度上，不只为如勃留索夫、巴尔蒙特、安年斯基和索洛古勃那些"唯美主义者"所独有，"神秘主义者们"也具有这样的特点，因此他们的揭露者才把梅列日科夫斯基小组的寻神意向称为"来自颓废派的福音书"（普列汉诺夫）。此后，属于颓废抒情主义现象的还有陶醉于毁灭激情的布洛克的《白雪面具》，以及布洛克称之为充满"烦闷的渔色"的维·伊万诺夫的一些诗作。

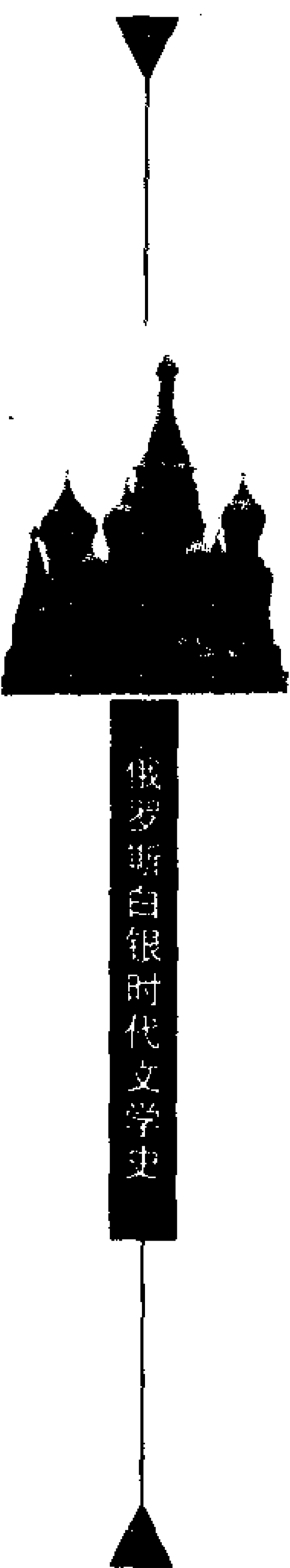
19 世纪 80 年代之初，象征主义者的抒情诗中主要表现的是颓废的"宣泄"，如：在尘世苦海中"熬煎"的愁闷，世纪末（原文为法语）之人的精疲力竭和孤独无助；对毫无意义的生活的怨愤，面对生活的"沼泽"的恐惧，这些情绪充满了梅列日科夫斯基、索洛古勃和早期巴尔蒙特的作品。在世纪之交，他们认为自己是"黑夜的孩子"，在对黎明的期待中渐渐死去："我们奄奄一息的时候，还在思念 / 那未生的世界……"（梅列日科夫斯基）。这"病态一代"的产儿，在追求"痛苦"、"永恒"之时，意识到终极理想不可能实现，于是，时而将这一理想诗化（"我需要的，是这世上所无"——吉皮乌斯）；时而又求助于"死亡这个救星"。索洛古勃比其他人更经常、更生动地表现出这种死亡的主题。正是在早期象征主义诗歌中，在俄罗斯的土壤上，形成了成为颓废生活观和颓废抒情性决定特征的"对衰退的诗化"[17]（塔格尔）*2。

---

*1. 关于"颓废派"这一法语术语在俄国媒体上的出现（1889 年起）参见格拉巴里，《我的生活·专著》，莫斯科，列宁格勒，1937 年，126 页。

*2. "颓废主义"作为一种世界观和社会心理现象（作品的内容和感情色彩中所反映出来的颓废主义）从术语的意义上应当与"象征主义"的概念（作为 19 世纪末 20 世纪初的一个文艺流派）和印象主义（属风格范畴）划清界限。颓废情绪，正如印象主义诗学的一些特征一样，在不属于象征主义体系的自然主义和现实主义作品中也有表现。而象征主义者（印象主义者也一样）还运用了其他各种风格。对"颓废主义"和"象征主义"、"印象主义"这几个术语的本质在理解上的混乱以及对它们之间区别的忽视，在象征主义者本身的文本中也曾出现（如巴尔蒙特的随笔《象征主义诗歌之基础》，收入他的文集《山巅》，1904）。这一混淆至今仍会在很多著作中看到。例如，在让·卡苏等人编写的《象征主义百科全书》（巴黎，1979；莫斯科，1998）这部大辞典中，对于颓废主义、象征主义和印象主义（即世界观、流派和风格）就不加区分。在英国斯拉夫学者帕伊曼大量的研究著作中，也将这几个概念混为一谈，她认为，"无法指出，'象征主义'是在何时占据'颓废主义'的位置，也无法捕捉到现代主义阵营中'颓废派'和'象征主义者'之间的区别，因为这两个流派同时存在，代表人物都是同一批人"（帕伊曼，《俄国象征主义历史》，剑桥，1994；莫斯科，1998，347 页，附注）。德国斯拉夫学者汉森－廖维在其 1989 年出版的研究象征主义流派第一阶段的专著中，也错误地用"恶魔主义"取代了"颓废主义"的概念。甚至将领悟另一个世界的"影子"和"回声"的诗人纯属玄虚的推断都视为"恶魔主义"的征兆，更有甚者，把弗·索洛维约夫也归到了"恶魔主义"之列。（汉森－廖维，《俄国象征主义……》，圣彼得堡，1999，61 页）。然而，"恶魔化的"动机自古就是世界民间文学和文学所共有，早在浪漫主义时期就得到加强。而在新浪漫派那里，从波德莱尔和斯卢切夫斯基到索洛古勃、巴尔蒙特和勃留索夫，获得了有时有意挑衅、荒诞的尖锐性。不仅如此，颓废主义感受还是丰富多样的，随着时代的变化而有所不同，无法归结到"恶魔主义"情结之中。

新世纪来临之际，社会情绪的高涨对象征主义诗歌的基调也产生了影响。其中抑郁月光式的和“发泄”的情绪越来越经常地让位于热情奔放的阳光，“被隔离的个体”对孤独、“没有方向”和“烦闷”（吉皮乌斯）以及一个同样“贫穷”而“卑微”的小人物无法帮助自己的“兄弟”（索洛古勃）的抱怨，逐渐为由过分的吹捧而膨胀起来的自私自利、享乐主义和对公认道德的践踏所取代。一些不属于象征主义诗学，但采用了象征主义的一些主题和旋律的诗歌作者，如洛赫维茨卡娅（1869—1905），也经历了类似的向颓废主义大调的过渡。巴尔蒙特的转变成了时代的标志：这位钟爱田野的“静谧”，“在北方的天空下”多愁善感的诗人，现在用“匕首般锋利的词语”唱起残酷力量的赞歌，运用起波德莱尔“恶之花”的形象，戴上了“魔鬼艺术家”的面具，称烧毁罗马的尼禄为兄弟。巴尔蒙特将自己的新诗结集，冠之以《燃烧的大厦》的隐喻，于1900年出版。



世界观取向也相应发生了变化。尼采的影响战胜了19世纪80年代曾经十分强大的悲观主义者叔本华的影响。世纪之初整个俄罗斯，从研究其“查拉图斯特拉”现象的学者到将其主题庸俗地理解为大众小说的人，都热衷于阅读尼采。这种热潮在象征主义的创作中留下了深刻的印迹。尼采“颠覆一切价值观”的号召深深吸引了年轻狂热的“生活建构者”，他们幻想在“新的空间和时间”改造理智和感情（别雷）。尼采对文化哲学和美学问题的爱好正与这些人内心的兴趣和优雅的教养相吻合。尼采所歌颂的英勇的悲观主义，他那表现出个体对自己的命运坚韧克己地接受的口号“热爱厄运”（原文为德语），都对象征主义者的世界观产生了影响。作为实证派“进步”崇拜的反对者，象征主义者更接近“永恒的回归”思想，这是尼采从东方哲学和叔本华那里引申而来。而与象征主义的非理性主义相接近的，是《查拉图斯特拉如是说》作者创作中的神话诗学性质。对于具有浪漫主义理想的象征主义者而言，他们将尼采的形象看作最珍贵的精神领袖大加推崇，欣赏其“狂人预言家”的形象，他对诗歌创作的痴迷以及他所使用的文学式的说教形式，即尼采散文中体裁和风格的非常规性、由激昂和抒情不规律的相间而产生的独特的情感语调，以及文中充斥的元语言因素和音乐性。

自然，同为象征主义者，被尼采的世界所“吸引”的程度也有所不同。“超人”和随心所欲、为所欲为的情绪与勃留索夫的个性相符，为他的诗歌创作提供了生动的“世纪宠儿”的画廊和颓废派抒情性所推崇的对非道德家的认可；尼采的宿命论也影响了这位《未来的匈奴人》的作者对1905年革命时期政治现实的接受态度。相反，对巴尔蒙特的《燃烧的大厦》和《我们将像太阳一样》两首诗产生了影响的尼采的非道德主义，相对而言则很快局限于主题和情节层面。然而，正是在巴尔蒙特这位“四种自然力”的歌者、崇拜鲜活的力量和具有个体与整个自然统一之感的诗人的创作中，可以找到与世纪之交欧洲和俄罗斯思想中滋生的“生命哲学”之间深刻的联系，尼采正是这一哲学的发起者和表现者之一。在巴尔蒙特具有直接和不可遏止的“组织性”的作品中，这种联系在诗学层面也表现出来：抒情之我

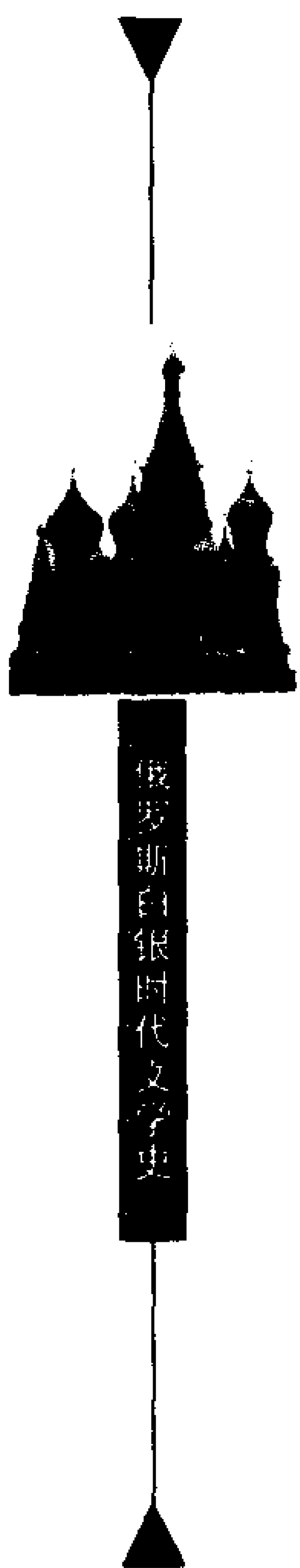
精神结构中自由活跃的“流动性”，在形式中流动的部分得到了表现(参见下文论巴尔蒙特一章)。

梅列日科夫斯基对尼采持双重态度。作为宗教探索者和基督教革新的鼓动者，梅列日科夫斯基不得不与这位《查拉图斯特拉如是说》和《反基督》的作者脱离关系；在他自己创办的《新路》杂志上，他痛斥尼采对“整个人类中[18]永恒因素的否定”。然而，梅列日科夫斯基这种类似的宣言却与其作为浪漫主义者、批评家和诗人的创作实践相背离。1902年，勃留索夫这样评价梅列日科夫斯基：“他有意反对尼采，但他天生就是个尼采分子，过去是，现在是，将来还是”[19]。此时，梅列日科夫斯基对尼采的美学、人类学和文化学的热爱已经充分显现出来。梅列日科夫斯基在其研究著作《列夫·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》(1900—1902)中所宣称的在第三约言的未来宗教中精神与肉体之间“深渊”的弥合，与《悲剧的诞生》的作者尼采所假设的“阿波罗精神”和“狄奥尼索斯精神”融合的理想何其相似。梅列日科夫斯基还从尼采那里学习了“两极式的”(他处处都在使用)思维方法本身和对其进行最后综合的原则。梅列日科夫斯基的很多诗歌和小说就是对尼采一系列思想的图解。例如，《1883—1903年诗集》中道德相对性的主旋律，或者三部曲《基督与反基督》中阐释“超人”和“权力意志”的那些人物以及世界历史的片断。尽管如此，研究者正确地指出，三部曲的主人公与其范例并非毫无区别，透过尼采的性格复杂的人物，也可看到与作者作为过渡时期俄国知识分子的意识相接近的特点。梅列日科夫斯基对尼采主题的发展，最后常常导致“与之完全对立的结论”[20]。作为社会心理分析家的尼采对于梅列日科夫斯基有重要意义。在俄国革命的条件下，梅列日科夫斯基的尼采姿态成为一种立场：尼采关于大众的“群居性”和暴民政治威胁的观点决定了作为政治家的梅列日科夫斯基的信仰，并且影响了他1905—1907年间一系列观点鲜明的政论作品，首先是他那篇带有预言性质的文章《未来的无耻之徒》(1905)。在这篇文章中，作者认为，城市下层流氓的无政府大众是摧毁社会力量的预备队。

年轻一代象征主义者师承尼采，他们身上“修正的成分”有所增长。这首先表现在与尼采遗产有着深刻联系的维·伊万诺夫的创作中。对于这位狄奥尼索斯的歌手和“狄奥尼索斯主义”的研究者的文化学、伦理学和诗学而言，自其早期抒情诗(收入诗集《导舵的星辰》，1903)开始，他对“悲剧诞生于音乐精神”的阐释具有不断变化的意义。然而，来自尼采的动力在维·伊万诺夫身上获得了独特的发展轨迹，有时甚至与其来源相抵触。继弗·索洛维约夫1899年撰文对“超人”思想在俄罗斯公民性精神中可能产生的正面影响给予独到的评价(“超人之路”是“很多人为所有人的利益已经走过、正在走和即将走上的道路”)[21]之后，伊万诺夫又“以一个俄国知识分子的眼光解读了尼采”(阿维林采夫)[22]。伊万诺夫不认同个人主义的信条，在“超人的个性”中看到“宇宙的精神”，在《查拉图斯特拉如是说》的主人公身上看到了一个新的服务社会的阿特拉斯，用自己的双肩承担起“世界的重荷”[23]。尽

管伊万诺夫"大同"的理想不只吸取了斯拉夫派向善的劝诫,同时也有"狄奥尼索斯式"将集体的理解为"非理性的"和"非道德的"结果[24],在伊万诺夫的意识中,基督教的信条战胜了尼采的诱惑。需要指出的是,尼采的反基督主义就其实质而言在伊万诺夫"受苦的上帝"理论上被完全消除了,这个"受苦的上帝"使得基督和他的先驱,古希腊的狄奥尼索斯在自我消耗和献身死亡的功勋中等同起来。

"俄国式尼采主义"有明显的变化,其特点在其他年轻一代象征主义者,首先是布洛克和别雷那里也可看到。(有一系列专门著作[25]对这个需要认真分析的问题进行了研究。本书下文也有论及,在此,我们只是指出其中的一些方面。)尽管布洛克早在大学时期就对尼采产生了浓厚兴趣,他创作中对其思想的折射还是在后来。布洛克也像很多象征主义者一样,在自己的诗歌和散文中对"永恒的回归"和"热爱厄运"(原文为德语)[26]主题进行了一系列的再创作,也以隐喻的方式运用了这位《查拉图斯特拉如是说》[27]一书作者的其他一些情节,但布洛克特别热衷于尼采"音乐精神"这个象征。诗人将它阐释为革新生活之自然力的另一种说法,与诗人自己"神秘的民粹派"情绪协调一致。在诗人20世纪10年代(特别是十月革命后最初的几年)的文章中,将带有"音乐精神"的"野蛮大众"比作当时登上俄国历史舞台的底层革命者。类似的阐释[28]对于作为《十二个》的作者和"西徐亚主义"信徒的布洛克而言是必然的,但却与对民主和革命性具有坚定的特异反应的尼采相矛盾。众所周知,晚年的布洛克不再对"革命的音乐"进行诗化。但其临终前在《关于诗人的使命》这篇发言中对苏维埃愚昧官僚的抨击又与尼采对德国市侩习气的痛斥同出一辙,都是源于浪漫主义者对庸俗这个创作个体及其崇高使命的永恒敌人的鄙视。



年轻的别雷认为,20世纪初这个"曙光时代",尼采这位《查拉图斯特拉如是说》的作者在思想和话语上的魔力,不只在于他要毁灭旧生活,更在于他预言了新生活。在《碧蓝中的黄金》这部交响曲中,带有极其鲜明的神秘象征色调的"太阳爆炸"、为寻找精神理想的"金矿"而进行的宇宙航行主题正说明了这一点。正是对尼采的狂热崇拜使当时的别雷和他的朋友们结合在一起,他们是象征主义诗人埃利斯(科贝林斯基,1879—1947)和谢·索洛维约夫以及一群青年热心者。他们称自己为"阿尔戈船英雄",在求索之海中游离了濒死的世界观之此岸[29]。别雷给自己青年时代偶像的下一个献礼丰厚、多样且久长——从巧妙地将尼采"永恒的回归"神话主题与现实生活和超越世界之上的情节层面结合在一起的三部交响曲《回归》,直到1916—1918年间的一些文章(《在山隘》的第二集)。在这些作品中,别雷一方面批评了尼采这位《反基督》的作者,另一方面又与另一个尼采发生关联,即作为与自己"切身的"现象敌对的资本主义、军国主义的揭露者的尼采:这位俄国诗人也像那位德国思想家一样,激烈反对用技术化使现代生活窒息,认为现代生活中"人道主义会被机械化消灭"[30]。别雷随笔作品的体裁和风格特点的形成,在很多方面受到尼采散文魅力的影响,尼采的散文具有不合体系、形式随意、印象支离破碎、表现手段随心所欲的特点。

3

在《人的随笔》中，尼采这样写自己，说他不仅是颓废派，而且“还是颓废派的对立面”[31]。大多数俄国象征主义者也具备同样的双重世界观。对于他们这些生不逢时的乱世之子而言，他们的本质不仅是于衰落的大流中沉沦，而且是对这一潮流的克服，是对从“心灵深处”清除个人主义“霉菌”的追求（布洛克）。正是这种正面的运动决定了俄罗斯土壤上这一流派的命运以及流派很多代表人物的道路，决定了象征主义内部的辩论和其各种杂志的定位（例如《金羊毛》杂志[32]）。早在1890年，敏锐的沃伦斯基就已经预见到了这种发展变化。沃伦斯基支持明斯基、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯和索洛古勃参加他自己领导的《北方通讯》杂志，就是希望在未来极其理想的创作中能够克服“病态的”颓废[33]。

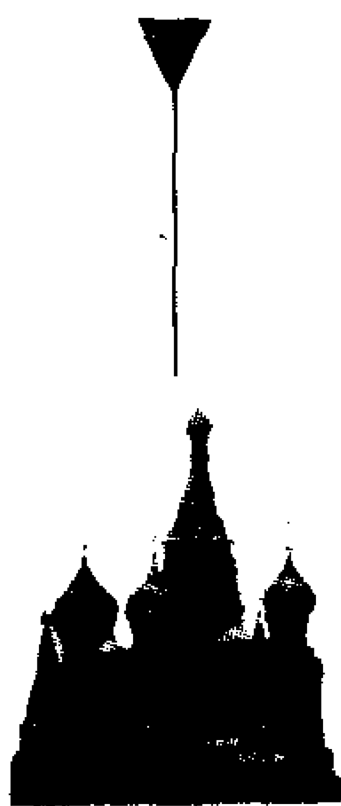
早期象征主义抒情诗的主人公身上，就已经回荡着颓废派自我批评的调子：他时而沉醉于自己的特立独行，时而又为此灰心丧气。如：“地狱创造的孤独，/令我欢喜，也令我忧郁……”（索洛古勃）他时而幻想着艺术所赐的“人们团结一心的幸福”（勃留索夫），时而又希冀以信仰的力量战胜自私，用基督普爱众生之“斧”击碎隔在自己和众人之间的“玻璃”（吉皮乌斯）。1909年，别尔嘉耶夫曾撰文讲到吉皮乌斯所特有的这种为了获得“新宗教意识的神赐”而迈向“战胜颓废”的运动，以及这些探索的未完结性[33a]。

极为主观的抒情之我对于现实性和公认性的追求决定了安年斯基抒情性的本质。勃留索夫将安年斯基的世界与魏尔兰的诗歌比较[34]，后者的十四行诗《疲惫》刻画了衰败时期的罗马人和“世纪末”孤独的个人所共有的心结，即沉湎于颓废的慵懒而又为自己的不能自拔而自责。安年斯基翻译了这首与他在心理上十分接近的十四行诗。他不只是在魏尔兰那里，甚至在莫泊桑的创作中也找到了与自己接近的当代人的悲剧：他不寻找孤独，甚至“害怕孤独”，却又热切希望自己“融入孤独的世界”[35]。安年斯基与维·伊万诺夫在宗教一体化的旗帜下战胜颓废的宣言格格不入。对于《小柏木匣》和《影象集》的作者安年斯基而言，伟大的俄罗斯文学和社会中的人道主义是其解放性的因素。

不仅安年斯基，大多数象征主义者都受益于这些“遗训”，他们的世界观和创作观都是在本国经典大师，主要是果戈理和陀思妥耶夫斯基（关于这一问题已有深入研究）[36]的思想和话语影响下形成的。老一代象征主义者在精神和创作自觉方面特别倚重同代人中的弗·索洛维约夫，其宣扬的宗教哲学观点、诗歌作品以及个性特征。索洛维约夫对实证主义“进步”观和唯物主义理论的批评在世纪之交知识分子的意识向唯心主义转向的过程中起到决定性作用。索洛维约夫号召“用新的……形式反映基督教永恒的内容”[37]，他的这些宗教改革设想引发了梅列日科夫斯基小组在《新路》杂志和20世纪初彼得堡“宗教哲学会议”

上宣布的东正教现代化的思想。而在梅列日科夫斯基这位新路领袖“综合的”理论体系中(表现为对于他的“世纪末”之人分裂的意识,典型的对完整性的渴望),可以感觉到,与来自尼采的影响并存的,还有对“全面大同”思想一体化激情的反应,布尔加科夫称之为“彻头彻尾的”索洛维约夫世界观。梅列日科夫斯基极不喜欢弗·索洛维约夫其人,总是企图推翻与他之间这种继承性的关联,但却在很多方面得益于他的思想,尽管是明显地将其思想庸俗化。

弗·索洛维约夫的早逝也引起年轻一代神秘主义者对他个性和创作的关注。这些人倾向于关于最高价值的非教派观点,弗·索洛维约夫关于以未来的“神人类”战胜世界的邪恶、敌对和分裂的理想也深深吸引了他们。经索洛维约夫改造的柏拉图之“爱”、泛爱自然力、超越时间和永恒的观点为诗歌创作提供了广阔的空间:



死亡和时间统治着大地。
你无须称他们为主宰;
一切都在旋转,消逝于黑暗,
唯有爱的太阳照耀千秋万代。

(《可怜的朋友,旅途使你疲惫……》,1887)

索洛维约夫的这几行诗,成了年轻一代象征主义者们独特的暗语,反复出现在布洛克、别雷、维·伊万诺夫的诗作和往来书信中。需要指出的是,对于大多数象征主义者而言,对索洛维约夫的崇拜并没有妨碍尼采世界对他们的吸引。“这是两个号召不同方向的同路人,是两个说着不同方言的领袖”,埃利斯在讲到别雷的精神方位坐标时如是说;对于别雷而言,弗·索洛维约夫的影响和尼采的影响“就好像构成他自己的十字架的两根木头”[38]。在这些“阿尔戈船员们”的意识中,索洛维约夫“爱情的太阳”的主题与尼采本质的“太阳”象征融洽地结合在一起,使这一象征摆脱了如巴尔蒙特宏大的幻想中流露出的非道德主义的调子。别雷在献给巴尔蒙特的一首诗《碧蓝中的黄金》中,有意剥夺“太阳的”超人的光芒,使其与“心灵的因素”拉近:

可怜的心中有多少恶
被火焚烧,烧得粉碎。
我们的心灵就是镜子,
反射着金子般的光辉。

(《太阳》,1903)

而维·伊万诺夫则将基督教、索洛维约夫和尼采的思想集中在自己"太阳－心"(1905)这个多维度的象征之中,在对他人之爱自我消耗和"舍己为人的命运"的功勋中将这二者等同起来。在1904年的一篇文章中,伊万诺夫在表述尼采这位看来与俄国宗教美学真谛十分接近的德国哲学家的道德社会信念时,指出:"尼采认识到,为了使尘世的面容清醒……我们的心应当改变。"[39]在写于1917年的一篇纲领性诗作《幸福》中,伊万诺夫又重复弗·索洛维约夫的话说:"幸福即是爱的胜利",似乎想以这普遍之爱的颂歌激活时代猛烈的对抗。

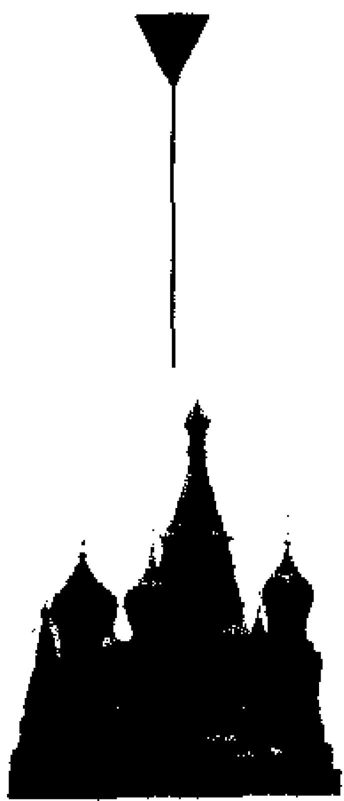
贯穿弗·索洛维约夫的反思和诗歌中的索菲娅神话元素即是"大同"的体现,它与其作为存在的思想基础的永恒女性崇拜一道,决定了招魂术式的年轻一代象征主义抒情诗的类型。这方面创作的最高成就,应属布洛克的《美女诗草》。年轻一代象征主义者现实和思想两位一体的诗歌整体结构本身,正是源出于索洛维约夫式柏拉图思想的暗示。索洛维约夫认为:"真正诗歌的产物能够在个别现象中看到绝对的东西,并且不只是保持,而且无限增强其个体性。"[40]年轻一代象征主义的理论家们也提出了同样的原则:对经验式现象同样的表现,是一个在自己的创作中奉行维·伊万诺夫所说的由现实至更现实(原文为拉丁语)原则的艺术家对世界形而上的本质豁然省悟的前提。伊万诺夫晚期一首诗中的一节即表达了这样的想法:

> 艺术的水晶反映尘世面貌
> 如果能越发清晰、越发透彻,
> 我们就更真切地感到惊异
> 其中有别样生命、新鲜世界。
>
> (《十二月》,引自《罗马日记》,1944)

索洛维约夫认为,艺术家是"再塑"单个的个性以及生活革新这一通神术使命中峰谷之间神秘的中间人,他的美学理论和他认为艺术是"点亮和革新整个人类世界"之力量[41]的看法,为象征主义者的伦理美学乌托邦思想划定了轮廓。特别积极宣扬通神术的别雷这样描述通神术的现实性:社会正在经历着信仰危机,宗教"陷入不切实际的烦琐哲学领域",因此,"以宗教的方式接受生活的实质,就转移到艺术创作领域"[42]。他主要的"宗教活动",就是促进人类在精神和道德上的升华。(《论通神术》,1903)[43]。维·伊万诺夫就此也认为:"艺术是高级现实作用于低级现实的形式之一",而艺术家则是这种作用的传导者[44]。(伊万诺夫将创作过程理解为一个人"上寻"神秘真理,而后再带着真理所赐"下行"到众人中的辩证法,这也表述了同样的思想。)与此同时,索洛维约夫(以及象征主义)的通神术理论就其本质而言逐渐转变成极其神秘化的形式,即关于艺术的公民使命、教育使命和社会

革新使命的"老"定义，这个定义与任何动机的唯美主义、首先是颓废主义相对立。

弗·索洛维约夫的"索菲娅历史观"使得象征主义者们涉足广泛的社会问题。首先是他在诗歌和散文中对东西方在俄罗斯和世界命运中的作用这一"激烈问题"（别雷）的诠释，这是一个自古以来就困扰俄罗斯思想的问题（赫尔岑、斯拉夫派、丘特切夫、列昂季耶夫、陀思妥耶夫斯基）。这个问题在20世纪之初，由远东地区的战事而激化。作为对17—18世纪之交俄罗斯历史现实中"东方"和"西方"这一两难抉择的反射，梅列日科夫斯基在其长篇小说三部曲《基督与反基督》的最后一部《彼得与阿列克谢》中，将作为改革者的彼得与俄国独特风格捍卫者们之间的冲突描写为"无神的"西方唯理论和能动论与俄罗斯民族性格所特有的东方式被动性和消极神秘主义之间的交锋。同时，梅列日科夫斯基以他所领悟到的三位一体性和"综合主义"的精神，重复了索洛维约夫"世界，起源于东方／西方与东方讲和"（《光从东方来》（Ex oriente lux），1890）的幻想，以及他关于这两方将在基督教的俄罗斯融为一体而成为未来世界发展模式的预言。



别雷则与这种宗教乐观主义的预言相去甚远。"东方深渊"在底层人民生活方面令他害怕，但同时他也排斥最后的贵族之家的居住者们所抱有的"欧洲主义"（《银鸽》）。维·伊万诺夫认为，促使这位《彼得堡》一书的作者将涅瓦河之都和彼得的孩子，西方式的改革最终导致成东方式的官僚独裁的彼得堡塑造成最凶恶的形象的原因，即是"恐惧的灵感"。别雷将索洛维约夫描述的由"一大群苏醒过来的部落"给罗斯所带来的"泛蒙古主义"的外部威胁，转接到独裁国家的内部情景，在这里，无论是政府还是与其对立的革命者，都同样关涉残酷的"蒙古事业"；上层的强权导致与其进行暴力的对抗；挑拨、搜捕和暗杀在俄罗斯成为家常便饭。需要指出的是，《彼得堡》中所反映出的别雷关于解放运动与暴政之间命定的联系此前梅列日科夫斯基也曾提出过。梅列日科夫斯基在1906年曾写道："革命不是别的，就是专制制度反过来的另一面；专制制度不是别的，就是革命的反面"，因为暴政唯一的本质，就在于"沙皇专制，即一人对所有人的暴行，也在于人民的专制，即所有人对于每个人的暴行。"[45]

别雷在《彼得堡》中认为揭开国家和世界命运灾难性变化序幕的1905年事件，也使其他象征主义者的社会观、历史感和对政治现实的看法激化。同时也影响到他们的美学信念和诗学。早在《匕首》一诗（1903）中就宣称"歌声与风暴永远是姐妹"的勃留索夫，更是"令精英创作典范如梗在喉"，于1905年创作出承继公民抒情诗优秀传统的关于"现代"的组诗，令他的《花环》集大为增色。在《圣祭》（1905）一文中，勃留索夫坚持认为象征主义与社会现实主义有关系，称法国帕尔纳索斯（及与他相近的艺术家）的艺术为"精神空虚的道路"，并以维尔哈伦对"火焰和工厂的大锤"的使用为例来证明[46]。

唯我论者索洛古勃在第一次革命如火如荼时期听到了"教堂的钟鸣"，他于1906年出版的《祖国》诗集中的一组诗即以此为名。这本集子中的很多作品都"属于俄国革命诗歌的

优秀之作”，这是布洛克的评价，他并非对索洛古勃的所有政治诗都持赞同的态度。他尖刻的小故事和流传甚广的借“自由的无产者”之口痛斥时而是“绯红嘴脸的资本家”，时而是“鲜血淋漓的宝座”的韵诗，都是献给政治讽刺。继索洛古勃的长篇小说《卑劣的小鬼》(1892—1902)，1905年在别尔嘉耶夫和布尔加科夫创办的杂志《生活问题》发表和1907年出版单行本之后，“整个俄罗斯受过教育的阶层”都读过了(布洛克)。这部小说中社会讽刺和荒诞的调子给他的主人公，一名来自偏僻的佩列多诺夫的中学教师，这个告密者和蒙昧主义者的形象带来了强烈的社会反响。其中对道德和生活的浓缩描写方式很像契诃夫和谢德林(与亨利希·曼的《老师格努斯，或者暴君的结局》，1905，也有相似之处)，但《卑劣的小鬼》及其构思有其独特的风格特色。在这部长篇小说象征式的双重结构中，社会揭露的层面并不比存在主义的具有神秘色彩的方面更重要。在索洛古勃笔下，告密行为不仅是俄国现实面目之一，而且是存在的属性。

索洛古勃在讽刺性杂志上发表的作品十分出人意料，就像巴尔蒙特写宣传鼓动诗一样。他对“尼古拉末世”的讽刺即属此列，这讽刺具有标语式的简练和通俗读物的生动简洁。而预言了独裁者灭亡的这些讽刺的作者（“谁开始统治霍登，/谁就会在断头台上送命”），却被迫流亡海外，只是在1913年大赦后才得以回国。

梅列日科夫斯基、吉皮乌斯以及与他们关系密切的政论作家和批评家菲洛索福夫试图在国外继续出版自由的俄罗斯刊物，他们于1907年在巴黎出版了自己反对独裁专制的文章集《沙皇与革命》(原文为法语)。就连较之其他形式主义者更少关注时政的维·伊万诺夫也在1905~1906年间的一些诗作(后收入《愤怒时期》组诗)中，也鞭笞“犯罪的”专制制度及其“刽子手们”。在讲到“生锈的国家”时，伊万诺夫与高尔基简直就是如出一辙，高尔基当时准备在《知识》杂志上发表文章，并已在讽刺性杂志《地狱邮报》上发表了反对警察恐怖活动的诗歌。在“象牙塔”里，即维·伊万诺夫及其妻子，深受象征主义影响的女作家季诺维耶娃—阿尼巴尔(1865—1907)在彼得堡的沙龙里，也充满对君主专制肆意妄为的敌意。这是彼得堡和莫斯科两个首都知识界精英的荟萃之地，这里聚集着象征主义诗人、哲学家、“世界大师级”画家、戏剧的改革家等，探讨争论宗教、社会和艺术等问题。1905—1906年，正是在这里产生出社会民主主义活动家[47]。莫斯科象征主义出版社“格律福斯”的克列切托夫(索科洛夫)组织的《山隘》杂志(1906—1907)宣布的“对锁链的仇恨”，将全体抗议者联合在一起，无论是“政治斗士”，还是浪漫主义诗人。在与民粹派路线相符的出版物(别雷的诗作《人民领袖》，索洛古勃的《大屠杀的这一天》、明斯基的《死刑》等)中，最为突出的是沃洛申的文章《预言家与复仇者·伟大革命的预兆》(1906)。在这篇文章里，既有对来自人民的神秘惩罚不可避免的认可，也有对这种流血的自发势力的担心。

很多象征主义追随者们反对专制制度的抗议都来源于他们的基督教社会信念。当年，维·伊万诺夫在对“战斧的纪念”——法国革命100周年的回应中，将法国革命臆想的解放

道路与真正的、宗教的道路相对立:

“团结,平等,自由”——
这可吓坏了国王——
人民的权力守护着
基督的神圣祭坛……
你就是君主,啊,拿撒勒!

(《一个取代另一个》,1891)

而在1905年,希望震撼俄罗斯的“愤怒时期”能够以“知识的心灵”在道义上战胜恶的力量而告终。梅列日科夫斯基坚信,已经开始的阶级斗争随后会“不可避免地成为宗教斗争”[48]。而别雷在其以《社会民主和宗教》(1907)为题的演讲中,表现出在通往新生活的道路上,社会变革与宗教变革和谐一致的思想。得到维·伊万诺夫支持的接近象征主义的文学家丘尔科夫提出了“神秘的无政府主义”理论。这一理论独特地折射出对于相当一部分俄国知识分子典型的情绪:既反对专制制度,又否定阶级斗争。这一匆忙出炉的折中主义理论得到与《天平》杂志竞争的象征主义杂志《金羊毛》编辑部的支持,引发了激烈的争论,别雷、勃留索夫、谢·索洛维约夫都表示反对。分属不同派别的文学家们曾经只是因为都支持“神秘的无政府主义思想”而在《火炬》文集中联合在一起,如今这一同盟因企图将创作政治化而走向瓦解。而且,对于俄罗斯思想而言,作为非革命世界观思想之一的并不成功的“神秘的无政府主义”思想有其典型性。在此,既有“为了应有的世界而对现有的世界”的拒不接受(语出维·伊万诺夫)[49],也有以精神革新原则为名不只对一个政治无政府主义,而且对所有的暴力行动的否定。“天国就在这里,也在我们心里”,1905年伊万诺夫如此断言。这几乎是对列夫·托尔斯泰那个著名的公式原封不动的重复,也是对他在《论俄国社会运动》(1905年1月)一文中陈述的对阶级革命的驳斥和以“个体之人宗教和道德上的完善”[50]来达到社会变革目的这一号召的赞同。

4

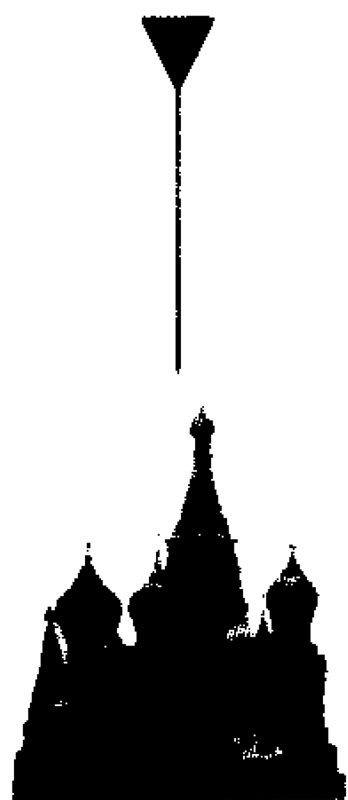
抒情诗是象征主义创作中最为优秀的领域。正是抒情诗得以传达出“当代的精神状态”(巴尔蒙特),并且在探索表现这种精神状态的手段的过程中对艺术话语进行了果断的革新。那么,什么是象征主义抒情的主要情调呢?维·伊万诺夫后来将其定义为“对秘密的敏锐感受以及精神的动荡不安”[51]。布洛克也多次指出象征主义者们的“不安分”和“忧患”。

新颖敏锐的感受需要新的相应的形式来传达。因而一切都发生了变化：词汇和词的用法，语音，韵律和节奏，单首诗和组诗、诗集的结构等。而最主要的是，形成了一种独特的双重形象结构，其中对现实或者历史动因、神话、文化主观反映的印象，表现为联想式的心理象征，即个体心灵生活的符号；另一种象征化的途径是，使深层形象结构充满宗教神秘的、哲学的和历史哲学的内容。按照洛谢夫的看法，象征作为 20 世纪初象征主义艺术万能的思维特征，正是以这些"纯粹意识形成上的特点"使自己凸现出来[52]。

象征主义信徒们作品的文本中充满了抽象的概念，这符合他们对崇高精神和神秘的追求。维·伊万诺夫在讲到巴尔特鲁沙伊季斯招魂术式的抒情诗时，这样写道："单个的、具体的事物很少能够吸引诗人，诚然它体现着普遍的思想。"巴尔特鲁沙伊季斯诗中"地上的阶梯"和"山中的小径"的隐喻（取自他 1911、1912 年两本诗集的名字）揭示了作者的信条：个性对精神完善理想的追求。伊万诺夫"在这星星唱出的，为时过早的诗句中"听出了"管风琴赋格曲"[53]。为所有浪漫主义者所钟爱的"无法企及的、超凡脱俗的"词汇（"秘密"，"魔力"，"童话"，以及修饰语"说不清的"，"彼岸的"，"一望无垠的"，"无边无际的"）[54]，正符合这种很多象征主义作品都具有的倾向。这种对言语手段进行选择的方式符合提出以"朦胧传达朦胧"的象征主义重要代表人物之——兰坡所宣扬的符号与其所指同一的原则。例如，勃留索夫青年时期创作的《创作》（1895）一诗，令同时代人大惑不解，正是兰坡"朦胧说"的直接实施。诗之幻想的世界如梦呓，不合逻辑，因此，诗歌逆喻的形象（如：画出的声音，清脆的寂静，月光下升起的新月等）是不可预料的、非理性的、魔术般的创作过程本身的标志。除了与抒情之我变幻莫测的感情相吻合的心理"暗示"和有意不准确的词汇，年轻一代象征主义神秘派诗人还有一些属于自己的表达感情和理想的隐喻，并且尽量用"暗示性和能够引起某种与词的外表不相符的无法言说的语言"传达出来（维·伊万诺夫）[55]。在探寻表达"无法言说"的词汇时，他们使用罕见的言辞，如已被遗忘的斯拉夫词汇，有时是宗教仪式用的；再如一些古词语（如 потир, дикирий, фелонь 等，在维·伊万诺夫和谢·索洛维约夫的作品中极为常见）；他们对复古式的（古代东方式和旧约式）的叠词顶礼膜拜（如"天之天"，"花环之花环"，"秘密之秘密"之类，试比较："歌之歌"）；他们追求艰深的句法（如杜勃罗留波夫、科涅夫斯科伊、维·伊万诺夫）；他们还独具特色地创造新词（别雷使用大量的新词，如神秘化的修饰语"非尘世之忧伤"，"不安静的蔚蓝"之类）。

然而诗语革新最主要的方法不是在词汇上花样翻新，也不是创造新词，而是改变常见的词汇的功能。日尔蒙斯基在讲到象征主义文本的这一特征时写道："词语成为隐喻化的另一种说法，是对另外一些意义的暗示；词语逻辑的和物质的意义弱化，而其情感的和抒情的效力却愈加得到强化。"[56] 新的语义色彩是上下文所赋予的，上下文指的是一部诗歌作品本身，一组诗，一本诗集或者完整的作者抒情世界。"少女"、"霞光""灌木丛"——这其中每一个要领在普通文本中都被单义地分别理解，而在布洛克第一本诗集中诗化的神秘氛

围中却汇合成一个具有象征意义的形象:圣洁的爱人。在维·伊万诺夫笔下,“太阳”是燃烧自己照亮他人的崇高品质的象征;而对索洛古勃而言,“太阳”则是一种毁灭性的力量,是“君临宇宙的蛇,/ 浑身烈焰,歹毒无比”。对民间口头和笔头文学所固有的话语成分的非直接使用,成为象征主义作品中的决定性因素。而隐喻和其他类型的辞格泛滥仍然是象征主义诗歌整体一贯不变的特征,其核心是能够引起一系列的类似之物和阐释的多义象征。例如,布洛克的组曲《库利科夫田野》(1908)中那些多义的形象,不仅可以理解为对民族解放主题的隐喻,也可以理解为是反专制制度主题(如果指的是关于沙皇政府“东方式独裁”的看法),甚至还是反对资产阶级思想:沉睡在梦中的长满针茅草的俄罗斯草原被资本主义文明“入侵”的轰鸣声惊醒。根据布洛克当时发表的一些政论作品以及来源于俄罗斯叙事诗的寓言,对这一象征还可有另一层的解释:人民和与之敌对的知识分子的“鞑靼阵营”应该达到某种调和,尽管目前这一迹象还不太清晰,犹如涅普里亚德瓦河上弥漫的雾气。



要理解象征主义文本的涵义,哪怕只是相对完整的理解,前提是要有一定的修养,而且要去积极地接受。安年斯基早在20世纪之初就指出,“阅读诗人的作品本身就是一种创造”[57]。这位“俄罗斯的马拉梅”惯于在自己忏悔式的抒情诗中用密集的引经据典和隐喻借代来使自己的感受以模糊不清的面貌呈现出来,他与自己的法国激励者不谋而合,认为诗歌文本就是“字母的神秘剧”,只有费尽心机猜出其涵义的人,才能深深沉迷于作者的世界[58]。在象征主义者的作品中,这个世界因使用了大量的暗示性词语而独具权威。诗歌这一“感召力”与内容无关,是通过诗语本身的音响、“曲调”、语调、韵律和重复“符咒般的魔力”达到的。曾几何时,攻讦象征主义的诺尔达乌认为魏尔兰和他这个圈子的诗人们对重复的痴迷是心理变态的征兆;同质的声音组合挤排在一起从逻辑的角度来说是完全多余的,就像是梦呓(诺尔达乌忘记了民间口头文学)。重复除了具有强调、加强的意义功能之外,还能够直接对感情产生作用,就仿佛音乐中对节奏和旋律的重复和民歌、民间故事中的循环往复。巴尔蒙特是俄国象征主义抒情诗中最早利用语音的重复进行暗示的诗人之一。他的诗集《无垠》(1895)中的第一首诗《我用幻想追踪消逝的阴影》即以他所钟爱的节奏(每一行中都排比有同类的词组)成为当时诗坛特别流行的作品之一。别雷也对富有表现力的重复情有独钟。他认为,“声音先于形象”,这位《灰烬》和《骨灰瓮》的作者在诗行中充满重复,在小说中也追求重复带来的魔力,并在理论上阐释了重复的作用,甚至画出了重复的“等级图”(例如,在其晚年的《果戈理的艺术》一书中)。

重复仅是经由象征主义者们丰富和发挥的诗语语音组织方法之一。他们对俄罗斯诗歌的韵式、发掘格律的潜力以及韵脚、诗节艺术方面做出了非常重要的贡献。当代研究者M.加斯帕洛夫指出,在20世纪头十年,“诗歌技术的发展速度”大大加快,他分析了当时诗歌探索的本质,强调了这一探索的系统性。他认为,这种革新涉及所有的诗歌手段,例如,在音节重音诗的背景下,重音诗得到大力推广,变体三音节诗(дольник)广泛流行,使

用“维尔哈伦式的”自由格律，宽松韵脚的使用胜于严格韵脚，诗节中“固定”形式的加强等等（加斯帕洛夫）[59]。

象征主义诗歌除了对音乐手段特别钟情外，还以浪漫主义的统觉精神尽可能广泛使用语言描述绘画的符号。在早期浪漫主义抒情诗中，富有表现力的颜色具有情感和心理的功能。巴尔蒙特那些“宏伟的”诗句“沉迷于兴高采烈的世界中”（别雷），那就是一个色彩鲜艳的调色板，时而使其中的诗人与大自然联为一体的快乐得以加强，时而强调拥有尼采式自我肯定的个体的自我感觉，这个体来到世界上，就是“为观赏太阳”和歌颂太阳。而安年斯基诗歌中的心理主义式的风景描写和修饰，由于大量使用中间色则具有了柔和的情调（但是心灵不要鲜红，/ 心灵要的是褪色的玫瑰……），这种情调象征着诗人的忧郁，象征着知识分子在尘世永恒的悲喜剧中忍受折磨，他们面对贫困的人们因愧疚而忧伤。（索洛古勃和吉皮乌斯诗歌中有意为之的苍白，也是一种特具表现力的“简化方法”，就如同板画或素描中黑白对比的效果，在此起重要作用的不是色调，而是仿佛包容了颜色的线条简约的强大表现力。）

运用语言“颜料”作为感情符号并不能取代其另一个功能，即直接的，纯粹装饰性功能。令诗人入迷的，是探索各种色系的言语表达形式这一过程本身。在追求复杂的颜色对比、热衷于表现罕见的细微颜色差异和“珠宝首饰”效果的俄罗斯“现代主义”（与欧洲现代主义相关）绘画中，这些色系表现得极其精致。与之相应，颜色修饰语和对比在印象派诗歌中也特别丰富多彩、光怪陆离（不仅有巴尔蒙特笔下火焰的“十二种颜色的钻石”，勃留索夫笔下“雪青色的手臂”，沃洛申“桉树颜色的连衣裙”，而且还有安年斯基诗歌中“锦葵颜色的”、“暗白色的”以及他的话剧《琴师法米拉》布景说明中“龟背”和“天蓝色的珐琅”色调）。

年轻一代的象征主义者从根本上改变了颜色的功能并使其复杂化。他们赋予颜色神秘的涵义，就像在宗教艺术和祭祀仪式中一样。他们把这些“神圣的颜色”（别雷）变成超验的符号。别雷的抒情诗（甚至别雷这个笔名也是得自颜色的神秘）在这个意义上表现得特别明显。早在别雷的第一本书中，他那丰富的颜色就具有多种功能：一方面引起纯粹的装饰性效果，另一方面也是一种心理符号，表示出世纪之初俄罗斯社会精神振奋的情绪和这位年轻的神秘主义者钟情“崇高”的极度兴奋。与此同时，也象征着“破晓的时代”澄明的世界正走向革新。由《灰烬》到《彼得堡》，再到晚期那些渗透着作者社会思考和关于俄罗斯历史命运的思想以及人类诡辩学说劝诫的抒情诗，颜色符号的神秘意义在别雷的创作中不断加强。类似颜色情调作用的改变不只别雷所独有；例如，在沃洛申的创作中，也可以看到由印象式颜色的装饰性（金色的光点落到雕像上 / 颤动着鲜红）到赋予颜色情感心理功能（“灰暗中的红色 —— 这是 / 令人心碎的悲伤的颜色”），再到颜色的神秘象征意义的历程。

布洛克作品中颜色的象征意义具有心理和神秘涵义的双重作用（别雷诗作中广泛使

用的"金中泛蓝"装饰性对布洛克而言并不典型)。在使用颜色修饰语时,别雷有时与安年斯基不谋而合(例如,两人都经常赋予"黄色"以消极性的联想,而对"粉红色"给予肯定的评价。)但是对布洛克而言具有本质意义的神秘颜色对安年斯基却十分陌生。索洛维约夫式的"蔚蓝"和"苍白"在《美女诗草》中频繁象征式出现,而《小柏木匣》的作者或者没有用("蔚蓝的"),或者(如"白色的"、"苍白")引起的联想不是高尚美好,而是孤独和死亡等沉重的感情(如《白石的忧郁》、《安灵之后》等)。相反,与安年斯基截然不同的维·伊万诺夫的诗学中,一切手段都是用来表达他本人的宗教美学观,色调玄妙难解的象征意义占据了统治地位。他那色彩斑澜的调色板仿佛是教堂马赛克画的稳固色调。

5

较之诗歌创作，俄国象征主义者的散文创作除了少数的巅峰之作（如别雷的《彼得堡》,索洛古勃的《卑劣的小鬼》)在意义、影响和引起的反响等方面都略逊一筹。吉皮乌斯就是这方面一个典型的例证。作为女诗人,她以鲜明的创作特色和精巧的创作手法表现出时代典型的心理综合症——自私的个体之人"离群索居的诱惑"和个体在寻求信仰和"神秘的社会性"的路途上克服这种诱惑的努力。同样的主题在她的小说中则以完全不同,甚至可以说是平庸的形式表现出来。吉皮乌斯的抒情诗和史诗在象征主义圈内声望十分不同。喜爱她诗歌的人认为其短篇小说体裁是一种严重的罪过[60]。对这位女诗人的神秘倾向持同情态度的别雷曾写道,她的短篇小说被"流行的训诫"所损害,并因此十分"枯燥和压抑"[61]。"吉皮乌斯正忙着写她那毫无才华的宗教政治长篇小说",《鬼玩偶》和《皇太子传奇》发表后,布洛克这样说(7,246)。霍达谢维奇认为,吉皮乌斯的"桂冠""不是由她的小说作品编成的",这些小说中的人物"不是肉身,而是某种纸做的,某种文学物质做成的",而她的长篇小说"好像就是有各种人称的文章"。实际上,霍达谢维奇于 20 世纪 30 年代初所给予的这种评价是结论性的评价[62]。

预先设定好的思想无处不在，这也是梅列日科夫斯基这位以散文创作为主的作家很多作品的区别性类型特征。按照他的看法,对形式问题的冷漠可以从"神秘主义的内容"方面得到颇为重要的补偿。他的作品,例如最著名的长篇小说三部曲《基督与反基督》(《受难者:叛教者尤里安》,1895;《众神复活:列奥纳多·达·芬奇》,1900;《反基督:彼得和阿列克谢》,1905)中,就到处充斥着这种"神秘主义的内容"。梅列日科夫斯基选取的是历史前进的时代(从古希腊罗马时期到基督教,从中世纪到文艺复兴,从前彼得时期的罗斯到彼得时代),以传教士般的顽强将自己的东正教革新观发展为所谓的化多神教和基督教真理为一体的"第三约言"宗教。然而,在三部曲的第一、二部,作者主要还没有超越"与浪漫主义

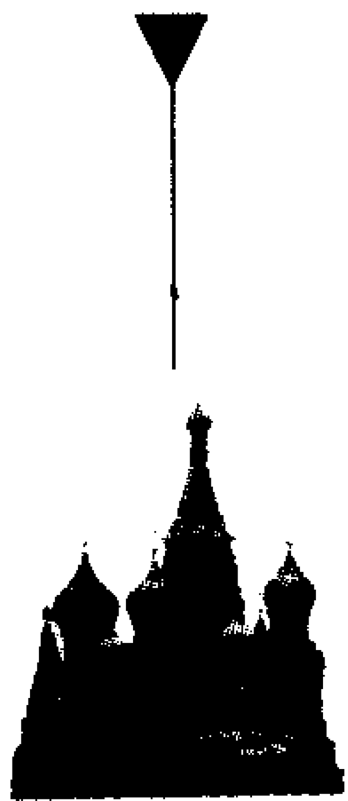
相关的 19 世纪历史小说所特有的"传统叙述的界线[63],与宗教教条主义相反,三部曲引起了读者不小的兴趣。叙述者的技巧也十分引人入胜:梅列日科夫斯基以古文献研究家的认真态度对那些已逝时代的情景进行复原，有时对一些历史人物性格的塑造在心理上十分可信,例如,他所描写的列奥纳多·达·芬奇即是如此[64]。作者对这个人物的态度是双重的。他以一个创造者"超人的"个性力量给人留下深刻印象,但又以一个自然科学家、唯物主义者的无神论与梅列日科夫斯基的神秘论疏远。

同梅列日科夫斯基一样,勃留索夫也深深为世界生活的大转折时期所吸引。但诗人首先没有用长篇历史小说的体裁来反映这些时期，而是用社会幻想小说的体裁来表现灾难深重时代的形象。例如,他的反乌托邦小说《南十字共和国》(1905 年末),正是这样一篇讲述某个技术统治的极权国家命运的短篇,给人留下深刻印象。在这个未来的国度里,"民主的外表遮盖下,是国家资本主义势力纯粹的专制暴政",其灭亡的原因,是以瘟疫的形式出现的居民与政权之间"矛盾的躁狂"。但此时的勃留索夫已经不再为动荡的自然力辩护(此前不久,这还是这位《未来的匈奴人》作者的特点):在这篇小说中,诗人将不服从的"群体疯狂"(即革命事件)看作是破坏力的爆发,是文化和道德的灭亡,是人的痛苦和全体野蛮化。这就像在爱伦·坡的散文中一样(勃留索夫视爱伦·坡为自己的老师之一),幻想的情节在接近生活真实的情景中展开，大量确凿可信的细节赋予勃留索夫的虚构真实发生过的特点。《南十字共和国》开了随后十年间俄罗斯和世界文学中从扎米亚京到赫克斯利和奥威尔的反乌托邦小说题材和形式的先河。

需要补充说明的是,勃留索夫并不认为历史小说和幻想小说之间有原则性的区别。在这个问题上,一位象征主义长篇小说的研究者指出,"在勃留索夫笔下,过去的世界和幻想中的未来世界不过是衣服,其中包裹着同一个问题:原来的和即将取而代之的时代和文化之间不可避免的斗争"。同样,勃留索夫的历史主义也可概括为"装饰性的"和模仿式的[65]。对逝去时代异域风情的时空体的钟情,不仅符合学识渊博的勃留索夫的兴趣,也符合唯美主义者勃留索夫的爱好(加斯帕罗夫在勃留索夫身上发现的,正是这种对古希腊罗马文化的"审美态度")[66]。勃留索夫这位精致的历史仿制品的作者之成功,大大得益于 1910 年前后几年席卷俄国散文界的模仿"热"(如库兹明、萨多夫斯科伊、奥斯林德尔等人的创作),不过,这些作品并没有达到典范的水平。

尽管勃留索夫历史小说独特的形式使他与梅列日科夫斯基的浪漫相比，完全属于另一种类型,但叙述的符号意义对于这两位作家的史诗都极为重要。15 世纪德国改良和农民战争(在长篇小说《热情的天使》,1906—1908 中),古罗马基督教取代多神教时期(长篇小说《胜利的祭坛》,1911—1912;《被征服的木星》,1912—1913,未完成),在勃留索夫看来,可以象征当代俄罗斯。这种相似性不只体现在事件的层面,更是体现在世纪"之交"时期人们的心理上,体现在大转折时期人们头脑和心灵中典型的焦躁、理智与信仰的矛盾以及神

秘主义的极端性中[67]。勃留索夫描写过渡时期界于"两种真理"之间的现实的那些长篇小说，主要人物的悲剧也正是他们的作者以及其他与作者接相近的在"世界不幸的时刻"来到这个世界的"智者和诗人们"的悲剧。从勃留索夫的往来信件中可知，《热情的天使》的构思最初产生于1905年10月，莫斯科遍布街垒的日子，"哥萨克的齐射中"[68]。加斯帕罗夫在谈论勃留索夫历史主义的发展变化时指出，"勃留索夫创作的早期和晚期之间刚好经历了日俄战争和1905年俄国革命，这为他那种整个一代人所共有的世纪末之模糊感受补充进极为具体的新内容。勃留索夫'古希腊罗马式颓废'主题的特殊力量正源于此……欧洲作家们不需要从古罗马的经验中得出这种俄罗斯作家不得不得出的实际结论"[69]。



象征主义者继承了俄罗斯文学对存在具体问题的关注，吸收了俄罗斯文学中的宗教探索和存在主义的忧患意识，与此同时，他们使作品思想基质以及形而上学与现实之间联系的表达手段大大复杂化。对于这一流派而言，双重世界的思想具有结构性的意义，因此，神秘的另一世界时而与日常世界矛盾对立，时而与其交织在一起。在索洛古勃的长篇小说《卑劣的小鬼》中，这种扩散存在于文本的所有层面，"描绘常常是双重的，时而与现实主义的社会讽刺相接近，时而与浪漫主义的夸张和讽刺相接近"[70]。而且，作者力求在不贬低日常和社会历史现实意义的情况下，"以形而上学思想对其进行阐释"[71]。因此，一个俄罗斯穷乡僻壤的丑陋和可怖在索洛古勃的笔下看来，就是永恒的世界之恶的一种面目[72]。

对于象征主义而言极为重要的语境在索洛古勃笔下尤为重要。贯穿他抒情诗、随笔和戏剧作品中的一些他个人的神话（如关于"理想实现的国度"奥依拉，关于恶势力蛇——太阳——龙无上权力的神话，关于阿尔多西－杜尔西涅依在生活和创作中面孔合二而一的神话），也存在于他的长、短篇小说中。维·伊万诺夫认为，索洛古勃的世界观"本质上是神话化的"[73]。他的笔下既有很多自创的神话成分，也有不少对人所共知的神话的引用。研究者发现，他所改写的神话中既有古希腊和圣经中的神话传说，也有民间文学中的文学主题和情节。例如，与符合长篇小说"地狱"层的俄罗斯民间鬼神形象相关联的，是涅多特科姆卡荒诞的梦境："一个沾染着尘世的尘埃和尘世的卑鄙的灵魂"，它"成为佩列多诺夫卑鄙天性的象征"[74]。马蒂斯认为，一个创作者贡献的大小，应该用他引入艺术语言中多少新的符号来衡量[75]，如果他的这一论断是正确的，那么，索洛古勃就是一位特别重要、特别独特的大师。

涅多特科姆卡只是成为索洛古勃诗歌和散文主题思想的那些离奇古怪的恶之隐喻中的一个。索洛古勃笔下，具有象征意义的主旋律取概念性的因素而代之，具有特别巨大的作用。例如，在短篇小说《老屋》(1909)中，索洛古勃抒情作品中典型的主题死亡——既有对复活奇迹的信念，对平日斗争生活的损害，也有梦中另一种生活的快乐，与全家人枉然期待由于参加革命行动被处决的年轻儿子这一冲突重合在一起。在此，并没有直接讲述社会对立的害处和革命力量凶猛的暴乱（这力量也改变了"老屋"中各个居住者的命运）。但

是这力量在神话的主题中与拥有无上权力的火龙联在一起,火龙对人的灾难持"冷酷的淡漠"态度。与之相反,"月亮的"主题象征代表着从残酷的激情中拯救出来的平和安宁。作为精工细雕的诗歌创作大师,索洛古勃的经验在他最好的散文作品中反映出来,这些作品语调独特,有暗示法的重复和看来漫不经心、实则极为精致的节奏。

尽管如此,索洛古勃的散文创作远非都具有同等的价值。长篇小说三部由《正在创造的神话》(1907—1913)中,幻想与现实的尖锐对立与结合(对欧洲文学中早已尝试过的表现浪漫主义两面性的手法的过分夸大)对索洛古勃而言,不仅是革新其史诗的方法,更是将无限任意的形式确立为创作意志特权的借口[76]。三部曲的主人公格奥尔基·特里罗多夫就是一个例子,说明优秀个体具有无限权力,能够改变生活的思想。特里罗多夫是诗人、化学家和政治家。他不仅仅是在建立可以"类似镭的物质"克服地球引力的宇宙空间站。承魔法所赐,他能使孩童起死回生,或者隐身将迫害自己的人变成身形巨大的昆虫。特里多罗夫热衷于社会变革的思想,他想成为这个"由众多岛屿组成的"奇异国度的统治者,为的是改变其社会制度,为人类开辟一条"通向完全自由制度"的道路。但是,如果说三部曲的主人公所做的各种各样的实验可算是颇为成功的话,作者在形式上的创新则使他的读者和崇拜者大失所望。这种将"语义空间按照完全不同的原则组织起来的""幻想"和"现实"两个层面匆忙缝合在一起的尝试,在批评界引起一片攻讦之声[77]。索洛古勃可以用他早年提出的口号来回答这些责备:

但什么妨碍我
去建立我的
全部游戏规则
想要的世界?

(《并非我树的篱笆……》,1901)

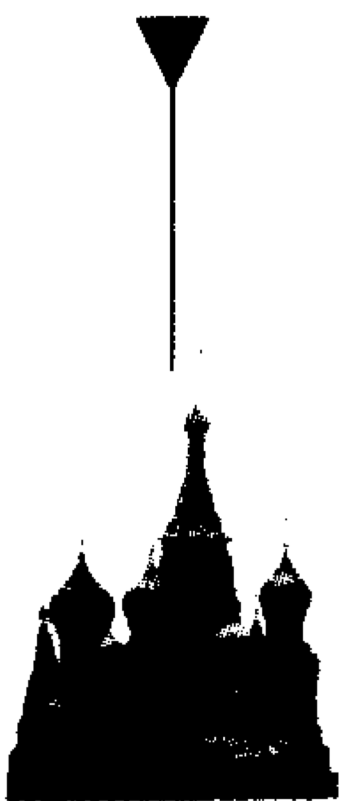
《正在创造的神话》的作者冒险在一部作品中使主题思想完全不同的领域、时空被完全打破的各种不同类型的叙述形式结合在一起,他的这种艺术家令人震惊的随心所欲后来在许多不同大师的创作中都可看到(如俄罗斯作家中的布尔加科夫)。

然而,索洛古勃在散文革新方面所做的实验没有持续下去。1912 年出版他自己改编的早期长篇小说《甜过毒药》(1892)之前,他宣称,"这部小说很多方面都有改变,不是指内容,而是在形式和细节上"[78]。然而,他关于小县城市井生活和受到简化了的尼采思想诱惑的青年命运的叙述,不仅缺乏形式的创新,甚至没有达到大众小说的水平。作者始终没能超过《卑劣的小鬼》的艺术水准。

与索洛古勃不同,别雷的实验热情体现在他所有的创作阶段。在他的四部"交响曲"

(1901—1905,1908)中,他试图按照音乐对位的方法建立一种形式,并且将文本各个不同层面的片断在这种形式中剪接起来(借取电影艺术的手法),这使得象征主义的双重性原则表现得特别生动。但是,他最早一批作品中示威式的创新并没有完全拒绝传统,尽管前人的经验在别雷的文本中变化巨大。

长篇小说《银鸽》(1909)具有俄罗斯散文所熟悉的空间:"乡村"、"小城"、"庄园",其情节却独特地转变为"走向民间"的知识分子的矛盾冲突。被1905年事件唤醒的俄罗斯中部乡村,已经不再沉迷于小酒馆并且记得"1月9日"*1;风烛残年的女地主;老掉牙的男爵夫人多特拉贝格拉本*2,这个"西方的"名字本身就具有某种另类、贪婪、僵死的意味;市民、商贩、利哈夫小城形形色色的人物……别雷绘声绘色地描述了他们社会生活和日常生活的特点。丰富的色彩使得小说的语言层也独具一格。来源于果戈理和列斯科夫的故事体艺术被别雷大大复杂化。《银鸽》中的故事体是多层面、多声部的。作者那充满激情的抒情声音透过作为目击者的叙述人所戴的俗语和滑稽腔调的语言面具表现出来。作品的语言层似乎是在重复其思想涵义:知识分子和人民之间不为所知的相互渗透[79]。研究者认为,别雷的长篇小说是描写当代生活和社会性格的范例作品之一,即其主题"早已为现实主义艺术挖掘出来",而象征主义创作赋予其更为复杂的阐释[80]。



《银鸽》是别雷所构思的三部曲《东方还是西方》的第一部。三部曲二择其一的标题听起来就像一场辩论:别雷有别于这两方拥护者的任何一方,认为任何一方都不可能取胜。作为俄罗斯敌对力量的"东方"与"西方"这一主题在别雷的主要著作、长篇小说《彼得堡》(1911—1913)中得以延续。他以这部象征主义散文的巅峰之作,为20世纪欧洲文学的很多大师指出了一条创作探索之路。

别雷刚刚开始构思《彼得堡》时,还完成了一篇题为《意义的象征》(1909)的文章。在这篇文章中,别雷得出结论认为,象征主义艺术在修辞上具有多重价值。象征主义艺术的实践证明,"只是浪漫主义或者只是古典主义、只是现实主义的经典不可能成为经典,象征主义作品将这三种流派看作是一个统一创作整体的不同类别"[81]。这一结论具有非常重要的意义,首先是对别雷本人:他对各艺术体系的综合特别有兴趣。在《彼得堡》中,以"父与子"的矛盾为核心的社会心理"家庭"小说的框架由于加入前所未有的一些艺术手段而被打破,这些手段符合作者对发生于这个灾难性时代的1905年10月事件的焦躁心态。具有敏锐洞察力的吉皮乌斯早在对《银鸽》的评价中就指出,其叙述风格是"投掷式、断裂式和上升式的",就像是"风格的重叠"[82]。别雷的同代人就已经意识到,以适合于传统散文的标准,

*1. 1905年1月9日"流血星期日"。——译者注

*2. 源自"der tote Rabe",死乌鸦之意,"das Grab",坟墓(德语)。——译者注

不可能正确阐释别雷的史诗式作品。尽管《彼得堡》与意识形态、形象性和批判现实主义的主题有这样或那样的关联(很多研究者都在阐释这种关联性),别雷的这部长篇小说是新小说艺术的一种现象,吸收了新小说的核心原则和手法(双重结构、幻想和荒诞、对所反对的现实进行讽刺性的陌生化,直至将其变成臆想的现实)。别雷大量使用了这些方法[83]。他以浪漫主义综合的精神,兴致盎然地挖掘词语的音乐和绘画潜能。小说所涉及的风格范围极为广阔:从果戈理直到立体主义。例如,小说的"立体主义"形象层(1910年代的造型艺术中风行这种风格)带着别雷向所敌视的将生活数学化、使其麻木不仁的象征:它从移植进欧洲式"国家几何学"的彼得一世时期就开始威胁俄罗斯。"正方形、平行六面体、立方体"等消极的象征是作者出于人道主义立场所反对的反人类生活秩序的最主要隐喻之一[84]。"哪怕是用立方体或者辐射来表现,只要他表现的是人!……"安德列耶夫的呼喊(在1913年的信中)[85]似乎也适用于别雷的修辞手段和他创新的实质。

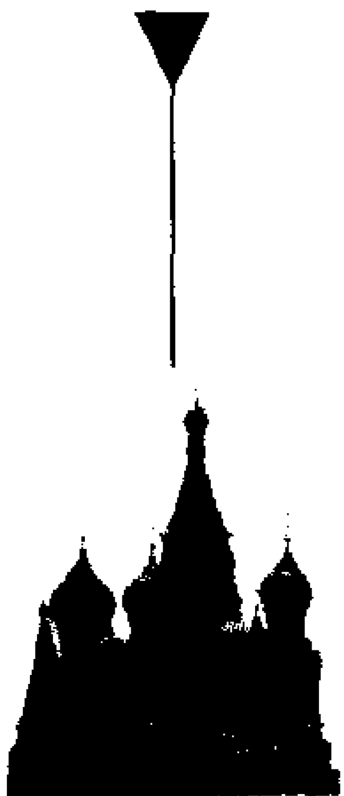
上面提到,由印象主义到表现主义运动的风格发展变化具有时代的特点,这对俄国文学创作也产生了影响,其中包括象征主义创作。别雷由《碧蓝中的黄金》发展到《彼得堡》,就是这方面一个鲜明的例证。在浪漫主义类型的诗学中,更为确切地说,别雷的创作风格和抒情特点是表现主义与处在受到强烈震撼之我(主人公,作者)重压下的现实形象的混合。别雷似乎接受了安德列耶夫给高尔基笔下抗议者主人公的建议:"把自己对生活的失望……刻进失望的形式之中。"[86]别雷表现主义的形象性与他非现实叙述层面频繁出现的对梦境、恶梦和折磨主人公的幻觉的描写有关联。或许是因为"长篇小说中每一个'客观的空间'都同时也是'意识的空间'"[87]。表现主义者善于发现公认之事内幕的习惯与别雷追求看到幸福生活平稳外表下"混乱的面目"十分相像。例如,议员家庭的"光鲜、气派和显赫"只是仇恨、背叛和犯罪这个"深渊"的某种虚假的面纱。

别雷作品中所表现出的象征主义与表现主义的并存,不只可以用这两个流派所共有的对这个历史时代悲剧性的感受来解释,也是因为他们的世界观彼此接近。日尔蒙斯基曾写道:"不得不承认,在表现主义诗人对生活的新态度和20世纪初在我们俄国作为对艺术中实证主义和幼稚的自然主义之反动而出现的宗教、哲学和艺术意识的革新在本质上有相同之处"[88]。这些相同的特点不只表现在多义的形象、具有象征意义的潜台词和对讽喻式和抛物线式形式的追求上。表现主义的研究者们[89]还指出其理论和实践中极为重要的追求"永恒"的形而上学倾向、尖锐的伦理道德观、宗教神秘激情和对人智学的追求(人智学也使别雷入迷)。

然而,尽管别雷的艺术世界与表现主义及其框架有诸多相似之处,却不能将其囿于其中。这不只是因为他在自己的理论中所捍卫、并在《彼得堡》中所实施的"风格多样化原则"[90]。别雷的艺术根植于大俄罗斯文学富有生命力的土壤中,保持了大俄罗斯文学的道德激情以及与现实的血肉联系,而这个现实全部的时空特点,不为"纯"再现主义抽象化的倾

向所接受。同时,别雷对美学创新潮流特殊的、真正超人式的敏感以及他对艺术实验的热情,使得他的艺术也冲出象征主义流派的疆界(尽管诗人在晚期的作者阐释中认为,他一直忠实于象征主义)[90a]。俄国新浪漫主义在别雷这部最主要的作品中达到自己的一个顶峰,并从此进入后象征主义阶段。

6



象征主义者对戏剧创作怀有特殊兴趣,这是因为他们关于艺术之力可以改变社会和个人的美学乌托邦观念赋予了戏剧最为重要的意义。几乎所有象征主义大师都奉献有戏剧作品,如索洛古勃、梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、勃留索夫、巴尔蒙特、维·伊万诺夫、安年斯基、布洛克等。尽管他们在戏剧创作方面的嗜好各有不同,但有一点共同之处:他们的作品中都"没有"自然主义戏剧模仿生活真实的"无用的真实",以及那种"对现实的重复"(勃留索夫)[91]。维·伊万诺夫为此注释说:"这是对另一种还没有被挖掘出来的戏剧的渴望,是一种模糊不清的渴望,以及对现有的戏剧同样模糊的不满,这已经成为寻常现象。"他指出,"在戏剧女神所掌管的领域,'希望探索的想法几乎得到世所……公认'"[92]。1906年伊万诺夫说出这番话之时,象征主义戏剧已经在很多方面实施了他的想法。

象征主义戏剧与其他类别的象征主义作品之间潜在的联系十分明显。在内容方面,表现出与该流派在随笔、政论和艺术散文创作中所宣称的思想原则具有直接的关联。形式方面则受到抒情诗的影响,而抒情诗在其他创作类别中的蔓延是世纪之交最初十年时代的特征。"抒情戏剧"的体裁(概念的名称本身就是矛盾)在象征主义诗人的笔下获得了独具的特色。

19世纪90年代至20世纪最初十年的戏剧思想运动反映出象征主义圈内世界观和伦理美学价值观的更迭。例如,作为"老一代"象征主义者标志的颓废的个人主义情绪在明斯基的悲剧《母校》(1900)中得到回应,在这部剧作中,作者作为当代正面道德观而赋予女主人公的自私自利、不道德的座右铭,重复了他本人轰动一时的论文《扪心自问》(1890)的主题。而在对"团契性极端"的热情中克服个人主义,则是年轻一代象征主义者索洛维约夫派的信条。这是世纪初维·伊万诺夫在他一系列文章中所极力宣传的,他的悲剧《丹塔罗斯》对此也有反映。这部悲剧改编自希腊神话,讲的是自私自利的统治者在其自我肯定膨胀到极点时所遭到的惩罚。象征主义的戏剧中也反映出时代的国民情绪。例如年轻一代象征主义者的神秘社会活动和"沐浴人民精神"(布洛克)的理想,在他《命运之歌》的构思中表现出来。正因为有象征主义的很多诗作中反映出来的反君主专制和对"生锈的国家"(维·伊万诺夫)的痛恨,才产生出布洛克的《广场之王》(1906)和梅列日科夫斯基的《保罗

一世》(1907)这样的作品。

象征主义体裁和题材的调色板是多彩的，既有"取自当代生活"的剧本，也有历史剧、幻想剧和神话剧。在他们在舞台上再现古代神话的创作实验中，模拟古希腊的剧作为数最多，即对古希腊悲剧的模仿和对鲜为人知的古希腊悲剧范例进行改造的尝试。当时流行的尼采的古希腊主义理论更促进了象征主义对古希腊戏剧的兴趣。尼采的《悲剧的诞生》一书在象征主义圈子内极为流行。世纪之初，亚历山大剧院就上演了梅列日科夫斯基翻译的欧里庇德斯的《伊波利特》和索福克勒斯的《俄狄浦斯王》。梅列日科夫斯基力图证明古代悲剧的"新意义"[93]。(上演之前就出版了梅列日科夫斯基翻译的这两位剧作家五部悲剧的单行本和埃斯库罗斯的《被缚的普罗米修斯》)。

安年斯基在古希腊戏剧方面是真正的行家，他所进行的古希腊戏剧现代化的实验最为独特、最有美学价值。在没有流传到今天的欧里庇得斯和索福克勒斯版本的四部"古希腊"诗体话剧(1901—1906)中，安年斯基拒绝走他称之为"亦步亦趋的考古式"道路，选择在"古希腊的框架下"[94]对神话进行自由挖掘。而对于维·伊万诺夫这位戏剧理论家和剧作家兼"修复专家"而言，作为促进社会宗教一体化进程和创建"团契性之我"的手段之一，古代宗教神秘剧演出的复兴具有"建构生活"的意义。而安年斯基则赋予古希腊神话的舞台表现另一种伦理和心理的涵义：神话中的矛盾冲突可以为观众树立道德榜样，或者成为警告。安年斯基在他所翻译的欧里庇得斯悲剧集的再版前言中，强调了这些悲剧的教育作用[95]。诗人认为，被宗教狂们所诽谤的梅拉尼巴(《哲学家梅拉尼巴》，1901)，向宙斯挑战并被处以痛苦死刑的"大罪人"伊克修王的命运(《伊克修王》1902)以及枉然希望以爱情的力量使战死沙场的丈夫复活的劳达米娅的自杀(《劳达米娅》，1906)，都会给他的同时代人留下深刻印象。诗人这一系列的最后一部剧作《琴师法米拉》(1906，于1913年诗人辞世后发表)，更能代表这位由于企图和"缪斯竞争"而受到惩罚的艺术家的戏剧成就。几乎与安年斯基同时，索洛古勃也将劳达米娅的神话搬上舞台(《聪明的蜜蜂的天才》，1906)，稍晚些时候，勃留索夫也有一部剧作以此为主题(《已故的普洛忒西拉俄斯》)，1913，此前，1906年勃留索夫还发表了诗歌《劳达米娅的哭泣》)。竟有三位诗人以同一部古代神话为素材进行创作[96]，其共同之处，是对超越于沉重悲惨生活和欺骗之上的爱情以及忠诚无上的力量的浪漫主义结论。

除维·伊万诺夫的剧作(《丹塔罗斯》、《普罗米修斯》)外，象征主义者所改编的这些悲剧形式上与原作完全不同。安年斯基的现代化表现得尤其明显，他认为必须"使神话时代化"[97]；他那些失去悲剧性的戏剧冲突，以抒情化的形式表现出来(大量的情景说明，以对情节的抒情叙述来对情节进行补充，对人物的面貌和行为诗化的描写，以合唱的形式出现的抒情诗，幕间乐曲)。维·伊万诺夫认为安年斯基的剧作"就形式而言是非希腊的"[98]，这一评价是有根据的。安年斯基最早的一批戏剧作品在象征主义抒情剧体裁出现之前就是戏剧

抒情化的预兆。

各位诗人抒情性进入戏剧空间的程度有所不同。巴尔蒙特在话剧《三度花开》(1905)中,试图取消抒情与戏剧二者之间的界线。但在这部作品中,颓废的女主人公,这位自特洛伊时代起就"不用毒药,而是用美丽"毁灭爱她之人的"永恒的海伦"的抒情自白,以及歌颂青春之美妙的"花仙女"们合唱的歌曲,遮住了戏剧发展的轨迹。

1906 年布洛克创作的话剧三部曲标志着象征主义抒情戏剧的诞生。诗人认为,抒情的影响"之于戏剧是致命性的"(Ⅴ,164),尽管如此,他还是能够使这二者综合在一起。在发表这一系列作品之前,布洛克解释说,他这部抒情戏剧的主人公代表着"一个人心灵的不同方面",他的改革经过"衰落和矛盾的考验",其冲突表现了"时代的精神"(Ⅳ,434—435)。而且,堪称现代的不只是精神生活的变化和发展,有时也包括事件的序列。例如,在《广场之王》中穷人暴动的一幕以及这部作品明显的反专制制度的涵义招致戏剧检查的禁止(Ⅷ,176)。

在布洛克的戏剧诗学中,表现出"先验的"浪漫主义讽刺的特点(作者本人在三部曲的前言中讲到这一特点)。这一被 19 世纪德国浪漫派奉为经典的原则的复兴者,是弗·索洛维约夫(《白百合》、《三次约会》、《永恒的女性》等)。其强调的核心是对一切否定之物,甚至包括对所否定之物非现实的臆想,都进行讽刺性的"陌生化"。布洛克的戏剧接触了索洛维约夫创作的这条路线,即创作中汇聚了神秘与戏言,幻想与生活,自我讽刺以及怪诞、滑稽表演。正如在德国浪漫派的话剧作品中一样(例如,蒂克的喜剧),布洛克的抒情戏剧中,戏剧冲突不时被破坏,作者会从幕后走出来,向观众讲述剧作和演员,因此出现了"舞台上的舞台",所描绘之事与想像中大相径庭。例如,美女原是科隆比娜 *,死神的辫子是姑娘的辫子,血流是红莓苔子的汁液。在《广场之王》中,那个老迈的君王不会比一座石像强到哪儿去。《陌生女郎》中的几幕被称作"梦幻"绝非偶然,在雾气沼沼的昏暗中,掉落在地上的理想之"星"变成了街头的"陌生女郎",而诗人则代表幻想的蔚蓝国度,是神秘的占星家和天文学家,是一个人物的几副面孔。在布洛克的戏剧作品中,对象征性的戏剧各种新的可能性进行了尝试,这些可能的方法运用于列米卓夫的剧作中,在索洛古勃的戏剧创作中表现得更为明显[99]。在象征主义戏剧钟爱怀恋过去的背景下(安年斯基、维·伊万诺夫、勃留索夫对古希腊戏剧的改编,中世纪情节在索洛古勃剧作《死亡的胜利》、《万卡管家和小侍从瑞安》等中的变化),戏剧"未来主义化"的尝试显而易见。在勃留索夫的话剧《地球》(1905)中,象征主义的启示录为灾难时代的感受和神秘主义的想像所激化,而导致这一现象的原因,就是世纪之初所流行的熵和世界热消亡理论。未来的人类在剧作中被表现为超级工业化和极权主义的牺牲品,他们被关进数百万人口的玻璃城市中,与大自然隔绝。这种"没有

---

*. 意大利即兴喜剧中的传统角色,参与剧情发展的女佣人。——译者注

太阳"的存在磨灭了大多数人的生活意志，而冲破人造城市进入环地球空间的英勇尝试则是毁灭性的。这部话剧的结尾是一幅象征主义的图画："抽搐的呆板身体的墓地"，象征着人类所有改变自己命运的尝试都必遭灭亡。

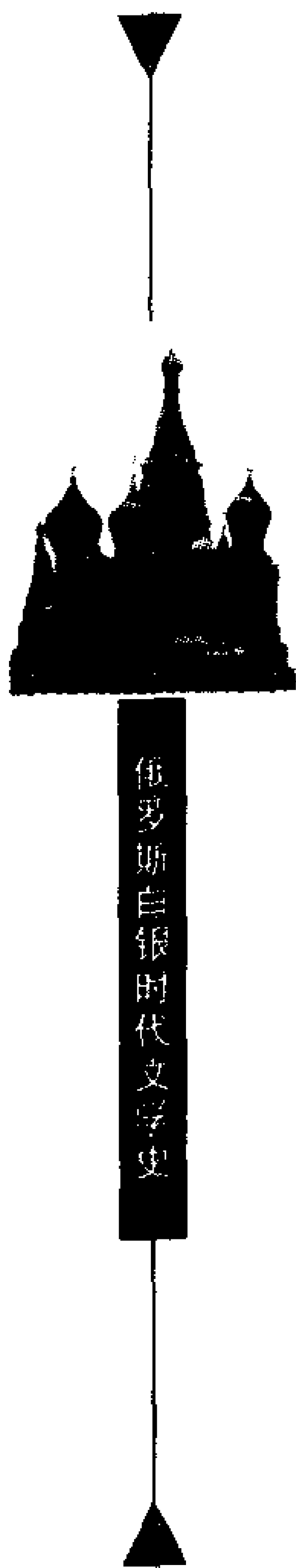
作者为科米萨尔热夫斯卡娅剧院所写的这部话剧最终没有上演。象征主义戏剧舞台命运极为沉重，大多数象征主义剧作最终都只是"阅读的话剧"（Lesedrama）。而各种社会生活题材的话剧上演最多，它们只是在内容上是象征主义式的（新宗教意识的思想，为"革命精神" 而否定阶级斗争）。这一路线最明显的作品有梅列日科夫斯基的话剧《罂粟花》（1907，与吉皮乌斯和菲洛索福夫共同创作）、《浪漫》和《欢乐将临》（同创作于 1916 年）。这些戏的主题（正如在吉皮乌斯的叙事诗和她写于 1914 年的话剧《绿戒指》中一样）是知识分子对人民和人民解放道路"神秘革命式的"探索。1910 年代，索洛古勃在传统的戏剧形式中使爱情和死亡的主题发生变化（《生命的囚徒》，1910；《如临深渊的爱情》，1914 等）。梅列日科夫斯基的历史悲剧体裁也具有重要的美学意义。他的《保罗一世》是对个人英雄和作者本人有关俄罗斯道路及神权政治思想的宗教观察独到的阐释。勃留索夫认为，《保罗一世》是梅列日科夫斯基最好的作品，在这部作品中梅列日科夫斯基终于做到了"只是一个艺术家"，避免了"狭隘的政治倾向"，令人信服地阐释了作为专制思想之"陶醉"的沙皇之"深重的罪孽"[100]。

布洛克则以另外的方式发掘了历史剧的潜能。诗人曾尝试创作社会剧《生命之歌》，对此失望后便远离俄罗斯现实，沉入欧洲骑士的时间和空间，这些时空符合剧作对责任、忠诚和正直的英雄业绩的构思。"玫瑰花"和"十字架"象征着道德思想中的"快乐——痛苦"。这一象征是浪漫主义式的，布洛克使其得以大大丰富。基督教的圣训在此与陀思妥耶夫斯基关于痛苦崇高力量的道德口号相遇。（"动荡的心灵越痛苦，/ 世界就越明朗"，自少年时代起，布洛克的诗中就回响着这样的信念。）《玫瑰花与十字架》有别于其他抒情戏剧，其内容是客观的，诗人努力在话剧的人物性格和情节方面遵循历史写真实的特点，他研究了大量材料，古代法国的民间文学和中世纪史著作。日尔蒙斯基曾说，《玫瑰花与十字架》中的众多人物"在相当大程度上失去了自己的抽象象征性，获得了个性面貌和更为具体的历史生活及戏剧心理方面的材料以间接形式表现出来的新特点"[101]。尽管如此，布洛克并没有摒弃象征主义结构文本的方法，在作品中以符号式的主题代替意义整体。其中的一些主题被化为作品中尘世的情欲与满怀"欢乐——痛苦"的崇高而无望的爱情的两极对立，另一些主题则是关于艺术家的"呼唤"和艺术的力量，这力量"就像自然力，像大洋的波涛，溢满世界……"（Ⅳ，458）。

象征主义是俄罗斯文学和艺术中最后一个重要流派。它独具一格，创作丰富多姿，极为罕见，在其风格的每个阶段，从印象主义到表现主义，都说出了自己的话语。俄国象征主

义者敏锐地感受到现实的动荡，具有“挥之不去的灾难感”（布洛克）。时而“期望”时而“绝望”的忧患赋予象征主义艺术家的内心世界以特殊的情感语调，一种激动的和令人不安的调子。作为“世纪之子的自白”的抒情诗成为象征主义文学创作的主要领域和主要价值所在，这绝非偶然。

象征主义方法对“现实现象加以形象和神话式的改编”（塔格尔）[102]，挖掘出了此前不为人知的艺术观察的潜能。在与自然主义流派的战斗中，象征主义拓宽了形象思维的领域，丰富了元语言的手段，革新了元语言的功能。象征主义散文和诗歌具有深刻的语境联系，加强了潜流和潜台词的作用。“多流象征”（别雷）的诗学促进了艺术语言多义性和多层次性的发展。象征主义者继承了浪漫主义的通感原则，大大丰富了绘画、雕塑和词语的语音潜能。诗学技术和诗艺达到了巅峰状态。但形式的发达并不是目的本身，词语的工作被认为是加强词语作用的手段。



1910 年前后，这一流派的领军人物纷纷谈论流派受到模仿者的损害、“艺术至上主义者”和“社会活动家”的纷争危害了他们的创作原则。这两派势力的堡垒，《天平》和《金羊毛》杂志，也于 1909 年末停刊。由别雷和文化学家梅特纳编辑、莫斯科象征主义出版社“缪斯格特”出版的双月刊《劳作与日子》（1912—1916），因其理论和哲学倾向[103]，在很多方面与文学发展进程相疏离。“自由美学协会”和“诗学院”中的争论（《阿波罗》杂志 1910 年对此有所反映），使作为文学流派的象征主义的拥护者（勃留索夫）与以“建构生活”为目的的促进者（维·伊万诺夫、别雷、布洛克）之间发生交锋。在这种情势下，出现了一系列非常有价值的著作，是流派对自身的阐释和对这一流派的两种“势力”特点的分析。1909 年面世的维·伊万诺夫的文章合集《星际》，收入了他此前的随笔，是《关于象征主义的思考》（《垄沟与地界》集，1916）的继续，确定了自己的目标：讲述“宇宙的和团契”。1910—1911 年出版的别雷的理论和文学批评著作“三本书”（以及他的诗学著作）《绿色草场》、《象征主义》和《阿拉伯花纹》，阐释了象征主义抒情诗、叙事诗和和戏剧中的一系列现象，并勾勒了它们的创作者的肖像。这一肖像画廊中还有埃利斯写巴尔蒙特、勃留索夫和别雷的书《俄国象征主义者》（1910）。所有这些著作（以及《天平》杂志停刊前最后一年中所发表的文章）在公开宣布流派“危机”的条件下，被认为是结论性的作品。

同时，正是 1910 年前后，象征主义的语言艺术处于繁荣时期，出现了一系列重要的作品（如布洛克的杰作三卷本抒情诗，他的话剧《玫瑰花与十字架》，别雷的长篇小说《银鸽》和《彼得堡》，维·伊万诺夫的两卷本诗集《Cor ardens》等）。尽管如此，象征主义“自我批评”所得出的结论现在看来尚需修正。象征主义诗歌和散文主要大师的创作成果过于丰富，以致于文学史家们在讲到 20 世纪 10 年代时可以坚决宣称象征主义的“完结”[104]。

而且，第一批后象征主义流派，如阿克梅派、未来派的倡导者们竭力在自己流派的宣言中摧毁象征主义世界观和创作原则的基础，却发现自己在很多情况下与之有关联。例

如,在阿克梅派反对艺术"思想填充"的浪潮中,早期象征主义美学中的一个口号得以复活。而在未来派的社会要求中,可以听到年轻一代象征主义口号"建构生活"的回声。一些认为自己不属于任何流派和派别的诗人(如霍达谢维奇)在创作之初也经历了"象征主义的诱惑"。1923年,曼德尔施塔姆发表意见认为,"所有俄国现代诗歌都师出象征主义的怀抱"[105],这也未必是夸张之说。俄国象征主义对世界语言艺术的影响当今为世所公认,而对这一影响各个方面的研究则构成文艺学一个广阔的领域。

注释:

1. 别雷,《一个颓废者致自由主义者和保守主义者》,收于《艺术世界》,1903,第7期,67页。

2. 勃留索夫,《俄国的象征主义者》前言,第三卷,莫斯科,1895,第2页。(佐伊尔,公元前4世纪希腊哲学家、雄辩家,苏格拉底的弟子。早期批评荷马文本的代表人物。19世纪佐伊尔成为普通名词,泛指吹毛求疵的批评家。阿利斯塔克,约公元前4世纪末至3世纪初,古希腊天文学家,断言太阳位于宇宙的中心。——译者注)

3. 勃留索夫,《伊万·科涅夫斯科伊:大智之人》,1901,七卷本,勃留索夫文集,莫斯科,1975,第6卷,244页;拉夫罗夫,《(勃留索夫)致科涅夫斯科伊的信》,文学遗产,第98卷,第1本,莫斯科,1991,431页。

4. 别雷,《生活之歌》;别雷,《短篇文集》,莫斯科,1911,43页。

5. 明茨,《论俄国象征主义者中的一些"新神话"文本》,布洛克纪念文集,塔尔图,第3卷,1979,78—79页。

6. 《论象征主义之唯美主义的矛盾》,叶尔米洛娃,《俄国象征主义理论及形象世界》,莫斯科,1989年。

7. 加斯帕罗夫,《谢尔盖·索洛维约夫》,《1890—1917年俄罗斯白银时代诗歌:选集》,莫斯科,1993,271页。

8. 马克西莫夫,《论布洛克抒情诗中的神话诗学因素》,布洛克纪念文集,第3卷。

9. 托马斯·曼,十卷本文集,莫斯科,第9卷,1960,17页。

10. 魏尔兰,《遐思集》,巴黎,1911,第5卷,378页。

11. 安年斯基,《当代法国诗歌中的古希腊罗马神话》,赫尔墨斯,1908,第7期,181页。

12. 维·伊万诺夫,《象征主义》,见伊万诺夫文集,布鲁塞尔,1974,第2卷,663—666页(以下引用本书只注明作者、卷数和页码)。

13. 阿扎多夫斯基、马克西莫夫,《勃留索夫和〈天平〉杂志》,见《文学遗产》,第85卷,莫斯科,1976;科特莱列夫,《〈天蝎〉版社出版活动中的翻译文学》,《书籍出版活动的社会文化功能》,莫斯科,1985。

14. 唐钦 G.,《法国象征主义对俄国诗歌的影响》,穆顿,1958。

15. 比亚雷,为《19世纪80—90年代的诗人》撰写的序言,莫斯科,1964,(诗人文库,莫斯科,小型丛书)1964,6页。

16. 戈列尼谢夫-库图佐夫,《不能这样生活》,同上,607—608页(多尔戈帕洛夫和尼古拉耶娃注释)。

17. 塔格尔,《现代主义的出现》,见《19世纪末—20世纪初的俄国文学:90年代》,莫斯科,1968,210页。

18. 《新路》,1903年,第2辑,160页。

19. 勃留索夫致佩尔佐夫的信,1902年10月。由马克西莫夫发表(《文学遗产》,第27—28卷,莫斯科,1937,283页。

20. 科列涅娃,《梅列日科夫斯基与德国文化·尼采与歌德·吸引与排斥》,见《19与20世纪之交:俄罗斯文学的国际联系史》,列宁格勒,1991,53、56页。

21. 弗·索洛维约夫,《超人思想》,《艺术世界》,1899,第 9 期,91 页。

22. 阿维林采夫,《维亚切斯拉夫·伊万诺夫》,见伊万诺夫,《诗歌和长诗》,列宁格勒,1976(《诗人文库》,莫斯科,小型丛书,16 页)。

23. 维·伊万诺夫,《个人主义的危机》,1905,伊万诺夫文集,第 1 卷,837 页。伊万诺夫将自己对尼采学说的态度描述为“肯定与否定”。参见伊万诺夫 1903 年 12 月 4 日致勃留索夫的信(《文学遗产》,第 85 卷,442 页)。

24. 阿维林采夫,同注释 22 所引文本,17 页。

25. 丹尼洛夫《弗里德里赫·尼采的俄国形象》一文的问题引论和对此问题的阐释,见《19~20 世纪之交》;克柳斯,《尼采在俄国:道德意识的革命》,圣彼得堡,1999 年。

26. 马克西莫夫,《布洛克的诗和散文》,列宁格勒,1981,83 页等。

27. 马戈梅多娃,《由煤变成金钢石(布洛克与尼采)》;马戈梅多娃,《布洛克创作中自传式的神话》,莫斯科,1997。

28. 关于它的一些动因参见季雅科娃,《“西徐亚人”世界观中的基督教和革命》,文学语言学会通讯,第 50 卷,1991,第 5 期。

29. 拉夫罗夫,《“阿尔戈船英雄们”的神话创作》,《神话—民俗—文学》,列宁格勒,1978;拉夫罗夫,《安德列·别雷在 20 世纪最初十年:生活和文学活动》,莫斯科,1995。

30. 别雷,《〈山隘〉第 1 期:生活的危机》,彼得堡,1918,24 页。

31. 引自尼采,二卷本文集,莫斯科,1990,第 2 卷,699 页。

32. 拉夫罗夫,《金羊毛》,见《20 世纪初俄罗斯文学与期刊:资产阶级自由主义和现代出版物 1905—1907》,莫斯科,1984。

33. 马克西莫夫,《〈北方通讯〉与象征主义者》,叶甫盖尼耶夫 – 马克西莫夫、马克西莫夫,《俄国期刊史》,列宁格勒,1930,113 页。

33a. 别尔嘉耶夫,《战胜颓废》,见《创作、文化和艺术哲学》,莫斯科,1994,第 2 卷,337、344 页。

34. 勃留索夫,丘策维勒 J.,《俄国诗歌选集》前言,巴黎,1914 年。

35. 安年斯基,《何谓诗歌》,见《影像集》,莫斯科,1979,206 页。

36. 多尔戈帕洛夫,《别雷的小说〈彼得堡〉与陀思妥耶夫斯基的哲学历史思想》,《陀思妥耶夫斯基:资料与研究》,列宁格勒,1976,第 2 卷;帕别尔内,《安德列·别雷与果戈理:文章 1—3》,塔尔图大学学术札记,塔尔图,1982、1983、1986,第 604、620、683 卷;斯卡托夫,《别雷的“涅克拉索夫”之书》,《安德列·别雷:创作问题:文章、回忆录、出版物》,莫斯科,1988;凯尔德士,《陀思妥耶夫斯基遗产与世纪之交的俄罗斯思想》,《时代的关联:19 世纪末—20 世纪初俄罗斯文学的继承性问题》,莫斯科,1992;阿维林采夫,《维·伊万诺夫与俄国文学传统》,同注释 22 所引文本。

37. 《弗·索洛维约夫书信集》,圣彼得堡,1911,第 3 卷,89 页。

38. 埃利斯,《俄国象征主义者:巴尔蒙特、勃留索夫、别雷》,莫斯科,1910,254 页。

39. 维·伊万诺夫,《尼采与狄奥尼索斯》,见《伊万诺夫》,1904,第 1 卷,721 页。

40. 弗·索洛维约夫文集,第 2 版,圣彼得堡,1912,第 6 卷,243 页。

41. 弗·索洛维约夫,《纪念陀思妥耶夫斯基三篇感言》,莫斯科,1884,34 页。

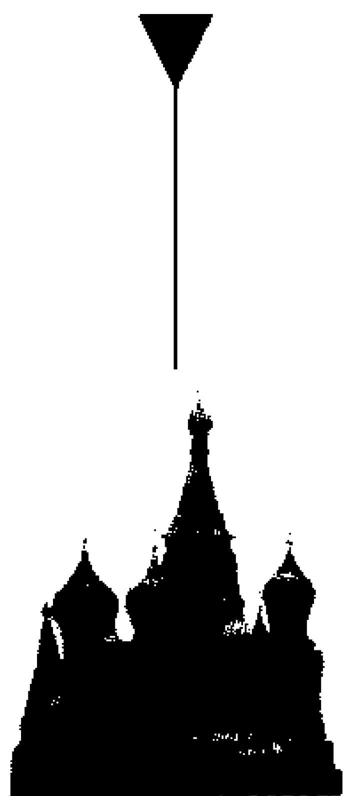
42. 别雷,《象征主义和俄罗斯艺术》,《绿草地》,莫斯科,1910,33 页。

43. 《新路》,1903,第 9 期,102,120 页。

44. 维·伊万诺夫,《论艺术之界限》(1913);《伊万诺夫文集》,第 2 卷,646 页。

45. 梅列日科夫斯基,《俄国革命的先知》,《天平》,1906,第 3—4 期,30,33 页。

46. 《天平》,1905,第 1 期,25—26 页。



47. 参见别尔嘉耶夫,《伊万诺夫星期三》,《20 世纪俄罗斯文学:1890—1910》,温格洛夫主编。第 3 卷,莫斯科,1916。

48. 梅列日科夫斯基,《俄国革命的先知》,同上,34 页。

49. 维·伊万诺夫,《不接受世界的思想和神秘的无政府主义》;丘尔科夫,《论神秘的无政府主义》,维·伊万诺夫为其撰写序言《论对世界的不接受》,圣彼得堡,1906,16 页。

50. 列夫·托尔斯泰,《托尔斯泰全集》,莫斯科,1936,第 36 卷,157 页。

51. 参见《维·伊万诺夫文集》,第 2 卷,661 页。

52. 洛谢夫,《象征问题和现实主义艺术》,莫斯科,1976,190 页。

53. 维·伊万诺夫,《抒情诗人巴尔特鲁沙伊季斯》,《20 世纪俄罗斯文学。1890—1910》,温格洛夫主编,第 2 卷,莫斯科,1915,307,301 页。

54. 科热夫尼科娃,《20 世纪初俄罗斯诗歌中的词汇用法》,莫斯科,1986,12 页等。

55. 维·伊万诺夫,《诗人与愚民》,《伊万诺夫文集》,第 1 卷,1904,713 页。

56. 日尔蒙斯基,《现代抒情诗的两种潮流》,日尔蒙斯基,《文学理论问题》,列宁格勒,1928,189 页。

57. 安年斯基,《影像集》,5 页。

58. 转引自马拉梅,《作品全集》,巴黎,1945,382、383 页。

59. 加斯帕洛夫,《俄罗斯诗歌史概述:韵律、节奏、韵脚、诗节》,莫斯科,1984,256 页。

60. 参见伦德贝格,《一个不自由的灵魂之宗教和抒情诗(吉皮乌斯)》,伦德贝格,《梅列日科夫斯基及其新基督教》,圣彼得堡,1914。

61. 别雷,《吉皮乌斯:鲜红的剑》,《短文集》,莫斯科,1911,440 页。别尔嘉耶夫 1909 年曾写道,吉皮乌斯的短篇小说"比她的诗歌要弱得多"(别尔嘉耶夫,《创作、艺术和文化哲学》,第 2 卷,336 页)。

62. 雷达谢维奇,《书与人》,引文源自吉皮乌斯《自由实验》,科罗廖娃撰写前言和注释,莫斯科,1996,99 页。

63. 明茨,《关于俄国象征主义创作中若干"非神话文本"》,载《布洛克文集》,第 3 卷,99 页。

64. 参见巴擦列里,《关于梅列日科夫斯基长篇小说〈诸神复活:列奥纳多·达·芬奇〉的札记》,梅列日科夫斯基,《思想和话语》,莫斯科,1998,52 页。

65. 西拉尔德,《19 世纪末—20 世纪初象征主义长篇小说诗学(勃留索夫,索洛古勃,别雷)》,《19 世纪俄国现实主义诗学问题》,列宁格勒,1984,267、268 页。

66. 加斯帕罗夫,《勃留索夫关于古希腊罗马历史和文化未发表的作品》,《勃留索夫讲座,1971》,埃里温,1973,191 页。

67. 参见普利舍夫,勃留索夫与 15 世纪德国文化,《勃留索夫文集》,七卷本,莫斯科,1974,第 4 卷,333 页。

68. 1905 年 10 月 28 日勃留索夫致丘尔科夫的信,丘尔科夫,《流浪的岁月》,莫斯科,1930,337 页。

69. 加斯帕罗夫,《勃留索夫与古希腊罗马》,《勃留索夫文集》,莫斯科,1975,第 5 卷,544 页。

70. 明茨,《关于俄国象征主义创作中若干"非神话文本"》,载《布洛克文集》,第 3 卷,106 页。

71. 凯尔德士,关于《卑劣的小鬼》,索洛古勃,《卑劣的小鬼》,莫斯科,1988,10—11 页。

72. 参见伊里约夫,《俄国象征主义长篇小说》,基辅,1991,37 页。

73. 维·伊万诺夫,《一个洞察秘密之人的短篇小说》,《天平》,1904,第 8 期,48 页。

74. 霍利特胡津,《费奥多尔·索洛古勃》,《20 世纪俄罗斯文学史:白银时代》,尼夫等主编,莫斯科,1995,298 页。

75. 阿拉贡,《安里·马蒂斯。长篇小说》,佐尼娜译,莫斯科,1977,第 1 部。

76. 参见斯塔里科娃,《现实主义和象征主义》,《俄罗斯文学中现实主义的发展》,莫斯科,1974,第 3 卷,193 页。

77. 巴兰,《费奥多尔·索洛古勃与文学批评:《纳维耶酒杯》之争》,《20世纪初俄罗斯文学的诗学》,莫斯科,1993,242页。

78. 索洛古勃,《甜过毒药》,《索洛古勃文集》,二十卷本,圣彼得堡,1913,第15卷,1页。

79. 参见斯塔里科娃,同注释76所引文本,208页。

80. 明茨,《象征主义危机时期研究(1907—1910):作为导言的意见》,《布洛克文集》,塔尔图,1991,第10卷,9页。

81. 别雷,《象征主义》,莫斯科,1910,143页。

82. 吉皮乌斯,《失望和预感》,《俄罗斯思想》,1910,第12期,181页。

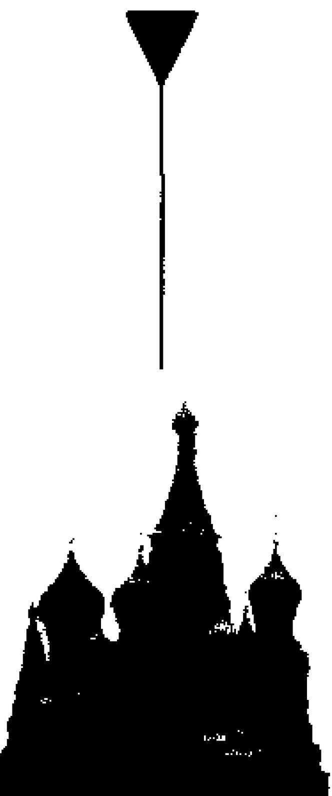
83. 皮斯库诺夫,《别雷长篇小说的"第二空间"》,《安德列·别雷:创作问题》,197页。

84. 详见科列茨卡娅,《别雷:"根"和"翼"》,《时代的联系》,239页。

85. 1913年10月14日安德列耶夫致阿姆菲加特罗夫的信,《文学遗产》第72卷,莫斯科,1965,540页。

86. 1901年11月30日安德列耶夫致高尔基的信,同注释85所引文本,126页。

87. 尼基京娜,《安德列·别雷的长篇小说〈彼得堡〉中的1905年》,《1905—1907年革命与文学》,莫斯科,1978,191页。



88. 日尔蒙斯基为瓦里才尔所著《现代德国的印象主义和表现主义:1890—1920》一书写的序言,1922,4—5页。

89. 瓦里才尔、哈曼、考津施坦因以及科佩列夫、科年、济维里琴斯卡娅、图罗娃等。

90. 维·伊万诺夫,《"美学实验"对安德列·别雷的影响》,见《安德列·别雷:创作问题》,342页。

90a. 别雷,《我为何成为象征主义者,又为何在我思想和艺术发展的所有阶段始终是象征主义者》(1928);别雷,《象征主义作为一种世界观》,莫斯科,1994。

91. 勃留索夫,《不需要的真实》,《艺术世界》,1902,第4期,68页。

92. 维·伊万诺夫,《预感和预兆:新的和谐时代与未来的戏剧》(1906),《伊万诺夫文集》,第2卷,93页。

93. 梅列日科夫斯基,《写在〈伊波利特〉上演之前:戏剧导言》,《新时代》,1902年10月15日。

94. 引自安年斯基,《诗歌与悲剧》,列宁格勒,1959(《诗人文库》,大型丛书),1959,308页。

95. 安年斯基,《古希腊悲剧》(1902),《欧里庇得斯戏剧集》,莫斯科,1906,第1卷,47页。

96. 参见杜科尔,《象征主义戏剧》,第27—28卷,123—139页;西拉尔德,《古希腊的列诺拉在20世纪》,1982,第28卷。

97. 格拉西莫夫,《象征主义戏剧》,《俄国戏剧史:19世纪下半叶—20世纪初(截止到1917年)》,列宁格勒,1987,597页。

98. 维·伊万诺夫,《论英诺肯季·安年斯基的诗歌》,《伊万诺夫文集》,第2卷,579页。

99. 格拉西莫夫援引索洛古勃在《民间演艺场》中所看到的"新戏剧的预兆和胜利"的表述指出,"在布洛克之后,索洛古勃使浪漫主义的讽刺成为一种结构原则"。见拉西莫夫,《象征主义戏剧》,582页。

100. 勃留索夫,《两本诗集》,《天平》,1908,第6期,49、53页。

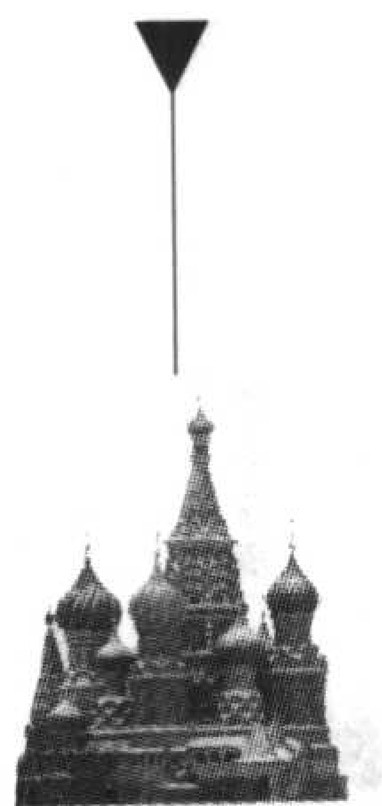
101. 日尔蒙斯基,《亚历山大·布洛克的戏剧〈玫瑰花与十字架〉》,见日尔蒙斯基《文学理论·诗学·修辞学》,列宁格勒,1977,245页。

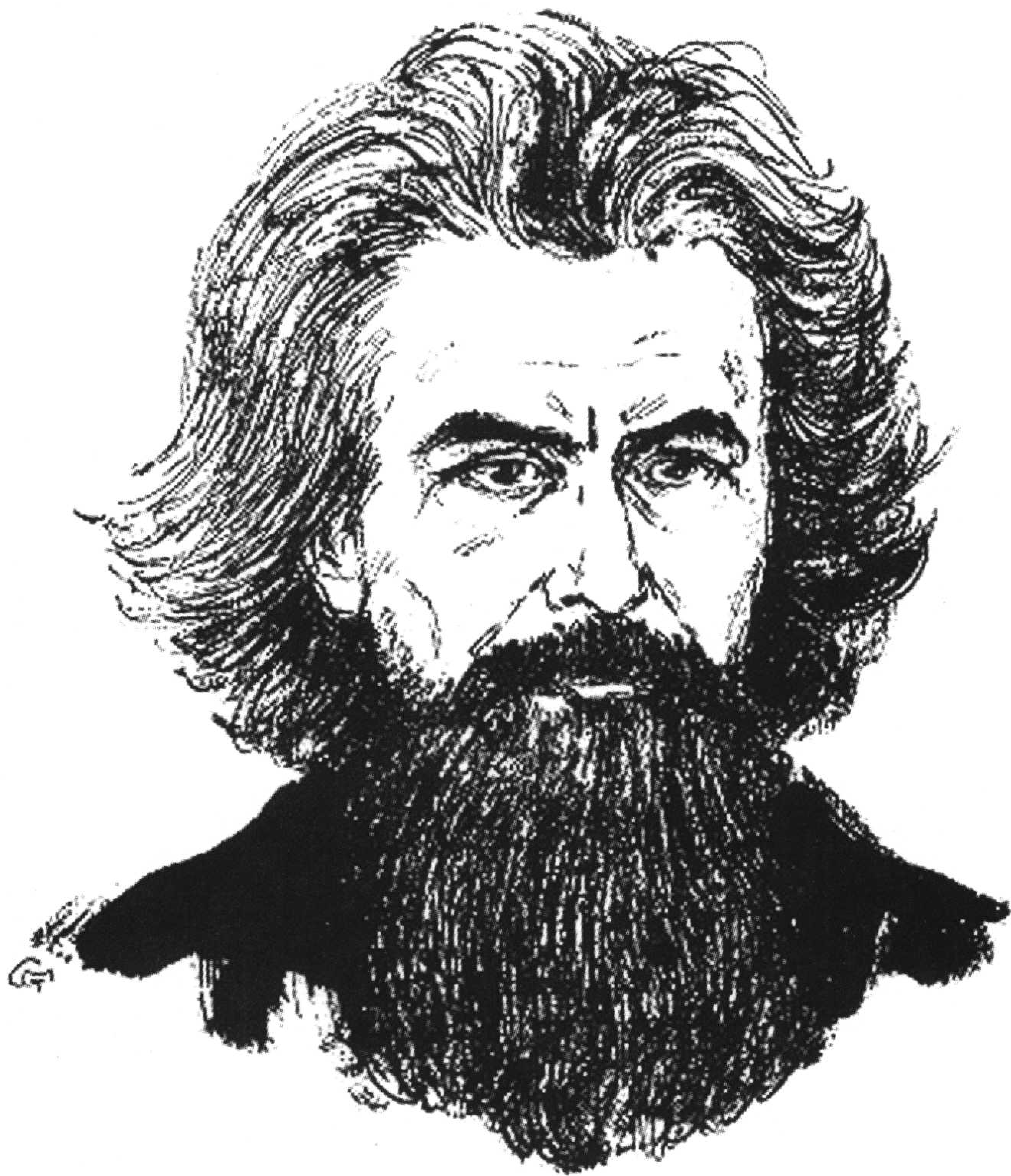
102. 塔格尔,《现代主义流派和革命十年的诗歌》,《19世纪末20世纪初俄罗斯文学:1908—1917》,莫斯科,1972,272页。

103. 参见拉夫罗夫,《劳作与日子》,《20世纪初1905—1917年俄罗斯文学和期刊:自由资产阶级和现代派出版物》,209页。

104. 埃特金德认为,早在1910年之前,"统治俄国15年之久的象征主义已经终结"。参见埃特金德,《象征主义和阿克梅主义的危机》,《20世纪俄罗斯文学史:白银时代》,尼夫等主编,463页。

105. 曼德尔施塔姆,《沉淀》,曼德尔施塔姆,两卷本文集,莫斯科,1990,第2卷,212页。





弗拉基米尔·索洛维约夫

第十六章

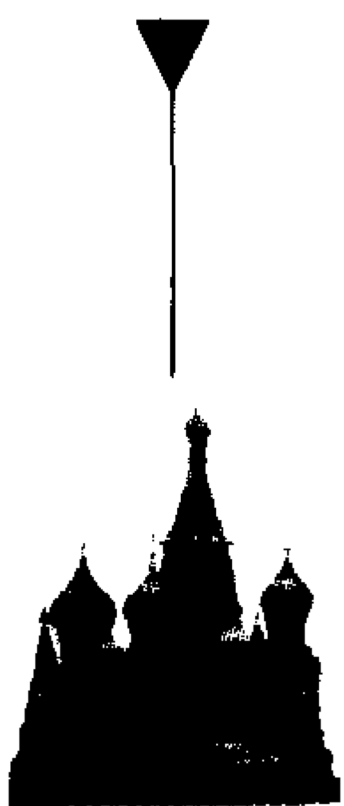
弗拉基米尔·索洛维约夫

◎马戈梅多娃 著　　黄玫 译

俄罗斯最著名的哲学家弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·索洛维约夫（1853—1900）堪称“文学遗产”的作品相对而言并不多，仅有一本薄薄的诗集，几部滑稽剧，一篇短篇小说，几篇批评文章和美学问题的论文。他作为整整一代人导师的声望乍看来似乎有些言过其实。勃洛克在其文章《僧侣骑士》(1910)中，曾对那些并不懂行的读者可能产生的这种想法加以概括：“如同十年前一样，现在大家都承认这个杰出的天才，但很多人对他各方面的活动都存在误解。例如，一个著名的哲学流派就对弗·索洛维约夫的神秘哲学体系提出置疑，认为其中缺乏完整的知觉理论。没有一个政论作家会无条件地接受索洛维约夫，理由只是一条，他们认为索洛维约夫倡导以‘神圣的爱’为名义进行的‘神圣的论战’；我们当中有些人尽管也承认这场论战，但并不认为它是神圣的，而断定它是起于政治纠纷的国内论战；另一些人虽然也信奉爱，他们信奉的却不是神圣之爱，而是人道之爱，他们原则上反对一切战争。说弗·索洛维约夫是批评家吧？他没有发现尼采，对普希金和莱蒙托夫的评价也失之片面。说弗·索洛维约夫是诗人吧？如果把他当作“纯艺术”诗人来看待，他在这方面所占的地位也只能属于二流。”[1] 索洛维约夫的哲学思想对于象征主义美学的影响不容置疑。但有一种影响更为真切：在整整一代诗人作家的意识中，都存在着关于索洛维约夫的神

话，这来自于对他的个性、哲学美学观念结构、来自于对他诗歌的情节和主题的回忆。只有就这个神话和在“年轻一代”象征主义者师承他创作的大量作品的背景下对弗·索洛维约夫加以研究，才能理解他文学创作真正的价值。

1



弗拉基米尔·索洛维约夫传记作者和创作的研究者通常将其创作道路划分成三个阶段。特鲁别茨科伊是这样表述的：第一阶段——“准备阶段”（1873—1882）；第二阶段——“乌托邦阶段”，或者“神权政治”阶段（1882—1894）；第三阶段——“最终阶段”，或者“明确”阶段（1894—1900）。特鲁别茨科伊认为，“准备阶段”是对宗教和世界观哲学的基本原则进行理论研究的时期；“乌托邦阶段”是尝试实践和积极完成“全部生活的基督教理想”时期，亦即为“全世界范围的神权政治”而奋斗的时期；“最终阶段”是神权政治乌托邦和对“全世界的此岸改造”的信仰覆灭时期，此时他坚信上帝之国只有在世界历史的末日才能降临[2]。而谢·索洛维约夫对这些阶段的总结稍有不同：“第一阶段是纯思辨性的和斯拉夫主义时期，与唯物主义和实证主义进行斗争；第二阶段是宗教政论时期，与民族主义斗争；第三阶段是综合时期，回归哲学，从事诗歌创作与批评，与尼采和托尔斯泰进行斗争。这一时期从《为善辩护》开始，以《三次谈话》和长诗《三次邂逅》告终……第一阶段于80年代初结束，第三阶段于90年代初初步形成。”[3]

弗·索洛维约夫诗歌创作的鼎盛时期、他最重要的美学论著和文学批评文章的发表，都属于他创作活动的最后一个阶段。然而，为理解其美学理论的真正涵义，对这位哲学家的个性及其理论世界观的形成，起码要有一个大致的回顾。如果我们认识到，对弗·索洛维约夫创作阶段的划分是假定性的，其全部创作是一个深刻的内在思想统一体，那么这种回顾就显得尤为重要。特鲁别茨科伊认为，“在他早期的作品中，就可以找到构成其创作第二阶段的全部，或者说几乎是全部思想体系的雏形。反之亦然，在他第二时期的作品中，经常会遇到一些对第一阶段典型思想的直接继承。索洛维约夫创作的中期和晚期也同样彼此交织在一起。因此，要理解某一时期的思想，常常需要到更早的作品中去寻找答案。反之，从另一方面来讲，在其晚期的作品中可以找到很多描述其早期创作的有价值的见解”[4]。

谢·索洛维约夫也阐述了同样的意思：“弗·索洛维约夫在其并不算长的一生中，不止一次经历了世界观的危机。尽管如此，当我们一步一步追寻其思想发展的历程时，我们不难发现，到了90年代，他还在逐字逐句地重复70年代就已经确立的理论。有机综合、积极统一的理想是索洛维约夫的基本思想。”[5]列文在其《哲学文本中的结构不变式：弗·索洛维约夫》一文中，在对弗·索洛维约夫进行结构描述的层次上展现了其创作的内在统一性。文

章指出，弗·索洛维约夫大部分哲学文本的基础，都是“某种统一的‘形象’，‘聚合体’，或者说是‘图示’，可以姑且称之为‘基本图示’或者‘完全统一体图示’，这就是索式哲学不变的内核，看来，它是由索洛维约夫生活和思想全部领域同构（或者说，至少是同态）的直觉所决定的。”[6]

弗拉基米尔·谢尔盖耶维奇·索洛维约夫生于1853年1月16日（俄历28日），是大家庭里的第四个孩子。他的父亲是著名的历史学家，多卷本《俄国史》的作者，莫斯科大学教授谢尔盖·米哈伊洛维奇·索洛维约夫。父亲这一方的先辈属宗教阶层，母亲波丽克谢娜·弗拉基米罗夫娜，据家谱记载是乌克兰哲学家格利高里·斯科沃罗多伊的亲戚，母亲这一方属波兰勃尔热斯基家族。俄国文化史家们还有待全面思考索洛维约夫家族的意义。这个家族不只出了一个著名的历史学家和一个优秀的哲学家，而且还有流行小说作家伏谢沃洛德·索洛维约夫；语文学家兼翻译家米哈依尔·索洛维约夫，此人对青年时期的鲍里斯·布加耶夫（未来的诗人安德列·别雷）产生了重要影响；还有女诗人、画家和新儿童杂志《小路》的出版者波丽克谢娜·索洛维约娃，她以笔名奥勒格柔（Allegro）写作；最后，还有谢尔盖·米哈伊洛维奇·索洛维约夫，即小索洛维约夫——诗人、翻译家、神学家、神甫和其叔父的传记作者。

弗拉基米尔从小便是一个脆弱、发展不平衡、秉性敏感的孩子。“古怪”这个形容词伴随了他整整一生，还是在童年时代人们就开始这样形容他，后来他自己回忆说：

> 那时我是个古怪的孩子，
> 我可做过古怪的梦？[7]

弗拉基米尔·索洛维约夫在自传中回忆过他童年时期的宗教狂热：“我不只下决心去做僧侣，而且鉴于反基督可能很快降临，为了尽早习惯为信仰而受苦，我开始以各种形式自虐。”[8]九岁时，他第一次体验到神秘的幻觉，并在长诗《三次邂逅》中以有意调侃的形式记录下来：小男孩第一次体验到对一个同龄女孩的“不幸”爱情，在教堂做礼拜时，突然看见“光芒四射的女友”，并认出这是没有说出名字的智慧女神——索菲亚：

> 圣坛敞开……可神甫和助祭在哪儿？
> 怎么看不见祈祷的人群？
> 他激情澎湃，突然呆痴。
> 四周的蔚蓝充盈了我的心。
>
> 你全身蔚蓝，闪着金光，

手里拿着人间没有的花朵，
你站在那里，灿烂地微笑，
向我点点头，在烟雾中隐没。

我开始觉得童真的爱如此陌生，
我的心灵对尘世闭上了眼睛……
德国保姆一遍遍忧郁地唠叨：
“沃洛奇卡——唉！他真不聪明！”

中学时代却没有留下童年宗教信仰的痕迹：整个60年代的氛围是对自然科学、唯物主义和无神论实证式的膜拜，这种氛围也征服了索洛维约夫。回忆录作者韦利奇科写道，“他热衷于虚无主义和唯物主义，细致入微地研读了形形色色的学说，这些学说直接或间接地动摇了他对基督教的信仰。有一段时间他认为哲学家当中斯宾诺莎是世界第一，而皮萨列夫则是俄国大地上最伟大的作家”[9]。他拒绝去教堂，把圣像从房间里扔出去，以亵渎神灵的狂妄行为使亲人惶恐不安[10]。与索洛维约夫在同一所中学就读的哲学家洛巴廷后来回忆道：“他一生中有一段时期是彻底的唯物主义者，的确如此，在青年时期，大约从十五岁开始，当时他认为是终极真理的东西，正是他日后与之全力斗争的东西。在他之后，我还从未见过信仰更狂热的唯物主义者。这是60年代典型的虚无主义者。当时他觉得，在唯物主义的基本原理中揭示出一个新的真理，它应当取代并且淘汰掉此前所有的信仰，颠覆全部人类理想和概念，创造出幸福睿智的全新生活…… 他当时的社会理想带有强烈的社会主义，甚至是共产主义色彩。他认真研究了社会主义著名理论家的著作，坚信社会主义运动会使人类获得新生并且能彻底改变历史。”[11] 中学毕业时，索洛维约夫没有像先前打算的那样去读历史哲学系，而是上了莫斯科大学的物理数学系。直到三年之后的1872年，他才作为一个自由听课者回到历史哲学系，而在1873年便通过副博士考试。1873—1874年之交的冬天，他作为自由听课者在莫斯科神学院上课，而1874年又在彼得堡通过了硕士论文答辩，论文的题目是《西方哲学的危机(反对实证论者)》。

大学时期是索洛维约夫克服虚无主义的时期。他读费尔巴哈、康德、费希特、谢林、黑格尔、加特曼、叔本华的著作，与莫斯科大学教授尤尔凯维奇和神学院硕士伊万佐夫－普拉东诺夫交往，这使他认识到唯物主义和实证论的片面性，他的论文就是他彻底摆脱唯物主义和实证论的影响、转向斯拉夫派的证明。他答辩时引起激烈的辩论，这一辩论又在刊物上继续，使得索洛维约夫成为名人。他被选为莫斯科大学副教授，并应邀到格里耶高级女子讲习班上课。这段时间他还结识了很多作家、学者和政论作家，如列昂季耶夫、卡特科夫、卡韦林、阿克萨科夫、萨马林等。

1875 年初，索洛维约夫申请去英国出差，去大英博物馆研究印度、诺斯替教和中世纪哲学的古代文献，同年 6 月，他已经着手在伦敦工作。而 10 月中旬，他突然向父母宣布，要去埃及几个月，似乎是为了继续工作。然而二十年后才弄清楚，他这次旅行的真正原因绝非为了科研。正如在长诗《三次邂逅》中可以看到的，在大英博物馆他再次在幻觉中看到索菲亚并且听到了她的声音，她说："到埃及去。"非洲沙漠之行表面看来令人啼笑皆非：在开罗郊区贝都英人以为他是魔鬼，差点打死他，而后又丢下他一个人。然而正是在这一夜，索洛维约夫经历了平生第三次重要的神秘事件：他最后一次见到索菲亚。长诗《三次邂逅》中这样写道：

啊，你光芒四射！我没有被骗：
我看到了整个的你，在荒漠……
无论生活的巨浪卷向何处，
我心里那束玫瑰花永不凋谢。
……
我还是红尘中被俘的奴隶，
但是透过粗鄙的物质外壳，
我毕竟看见了不朽的红袍，
感觉到了神的灵光闪烁。

能够将诗句看作是可信的文献吗？亚历山大·勃洛克对此坚信不移。在《僧侣骑士》一文中，他断言："如果我们认真研读索洛维约夫的长诗《三次邂逅》，抛开调侃的语调和由时代条件和周围环境所致的有意不拘小节的形式……我们所面对的便是不容置疑的证据……这首写于生命结束之际的长诗指明了生命的开始之处；今后我们着手研究索洛维约夫的创作时，不应上升到这一高度，而是反之，应以此为出发点；只有依据这一形象，这一在为死亡所结束的第二个派生的形象之后鲜明起来的形象，才可以理解弗·索洛维约夫学说和个性的本质。"[12] 莫丘利斯基倾向于支持勃洛克的看法："我们不得不承认，索洛维约夫从伦敦突然出行要么完全没有理由，要么他所描写的神秘事件完全可信。长诗有意强调现实性，充满大量生活细节，作者的陈述与我们所看到的传记材料完全相符，这使得'邂逅'的精神真实性不容置疑。"[13] 还有一点确凿无疑：这一由关于爱情之意义的神秘学说而复杂化的"邂逅"情节，正是索洛维约夫学说的信徒们所理解的他传记神话的基础，是他艺术创作中蕴涵的世界神话观的基础。

1876 年返回俄罗斯之际，索洛维约夫注定经历又一次邂逅，这次相见使得他个人的生活得以多年充实。而他的个人生活是苦行僧式的，极少发生什么事件，如果不计中篇小

说《迷惘青春的曙光》中反映出来的他青年时期一些短暂爱情的话。经人介绍，他与阿·托尔斯泰的遗孀索菲亚·安德列耶夫娜相识，并与她的家庭真诚亲近，经常去她在彼得堡的家中，并多次长时间在她的领地普斯托尼卡（彼得堡省）和克拉斯内罗克（布良斯克省）做客。当时，谢·阿·托尔斯塔娅的侄女索菲亚·彼得罗夫娜·希特罗沃与她同住，后者与丈夫分手。索洛维约夫对希特罗沃怀有深刻的悲剧式爱情，这种感情由于不可能以婚姻而告终更趋复杂。起初是因为索菲亚·彼得罗夫娜在教堂结的婚不允许离异，后来她丈夫去世后，她又担心索洛维约夫不能接纳自己的孩子。

索洛维约夫与希特罗沃保持了多年的通信联系，但是这些信件显然没有保存下来。因此，对于他们于 1887 年分手的原因极难判断。索洛维约夫很多最优秀的情诗都是写给希特罗沃的，其中包括《我的朋友！以前，也像现在……》、《痛苦爱情命定的结局！……》、《可怜的朋友，征途使你不堪疲惫……》[14]。



1876 年底发生的一件事中断了索洛维约夫在莫斯科大学的教学生涯：在讨论提交修改的削减教学机构自主权的学校章程时，柳比莫夫教授提出"特殊意见"，遭到莫斯科大学大多数教授的排斥，这种压制不同思想者的风气激怒了索洛维约夫，他愤而递交了辞呈。

1877 年 3 月，他被任命为人民教育部学术委员会成员并移居彼得堡。尽管公职加重了他的负担，他却依然从事大量的学术工作，继续研究关于索菲亚的文献。一段时间之后，他重返教职，在圣彼得堡大学和别斯图热夫女子讲习班讲课。但彼得堡时期最为重要的事件是与陀思妥耶夫斯基的接近。

在回忆录和学术文献中，清晰地反映出陀思妥耶夫斯基的政论文章和长篇小说与索洛维约夫这一时期的文章之间在重要思想和主题上诸多的呼应。而且，大量事实证明了这两位作家在精神上的共性和相互间的影响[15]。陀思妥耶夫斯基十分喜爱索洛维约夫在《三种力量》（1877）这篇讲话中提出的一些思想，索洛维约夫认为斯拉夫派的使命，特别是在俄罗斯的特殊条件下，应当是成为世界历史中两种敌对力量之间的"调和力量"。这两种力量之一是某种宗教的东方，它竭力使整个人类服从于一个至高无上的法则，限制丰富多彩的个体形式、人的独立自主和个人生活的自由。第二个力量是西方基督教文明，这种力量与前者相反，竭力要给个性因素以最大限度的自由，将普遍原则变成空洞、抽象、形式化的法则。这种力量发生作用会导致普遍的自私自利、无政府状态和没有任何内在联系的大量个体单位。索洛维约夫认为，俄罗斯有责任"宣告鲜活的灵魂，通过将人类与永恒的神的因素联合起来而赋予分裂和僵化的人类以生命和完整性"[16]。特鲁别茨科伊指出，陀思妥耶夫斯基的普希金式的话语以及这位俄罗斯天才话语中关注世界的激情，可以在索洛维约夫《三种力量》中所表达的思想中直接找到印证[17]。我们知道，1878 年，索洛维约夫和陀思妥耶夫斯基一同前往奥普塔小修道院看望阿姆夫罗西长老，正是在这次旅行中，陀思妥耶夫斯基向索洛维约夫陈述了创作一系列长篇小说的构想，后来他只完成了其中的一部——

《卡拉马佐夫兄弟》[18]，而且有证据认为，索洛维约夫是伊万·卡拉马佐夫的原型（也有另一种说法认为他是阿辽沙的原型）。1881—1883 年，索洛维约夫发表了《纪念陀思妥耶夫斯基的三次讲话》，称作家为新宗教艺术的先驱。十年之后，这一思想为从梅列日科夫斯基直到维·伊万诺夫的象征主义美学的赞同和发扬。

1877 年，索洛维约夫在《人民教育部杂志》上登出一篇未完成的文章《完整知识的哲学原理》。索洛维约夫创作的研究者们一致认为，"这是其哲学体系的第一部初稿；轮廓已经清晰呈现，重要阶段已经显现，主要部分，即哲学、历史学、逻辑学和形而上学的思想方法，也已经大致形成。这篇作品触及了对于索洛维约夫而言最本质的一些问题。在其后的著作中，索洛维约夫多次涉及这些问题，如下列作品：《神人类讲座》、《抽象原理批判》、《为善辩护》等"[19]。（为公正起见，应当明确指出，这一作品之前尚有论文《索菲亚》，只是不久前才得以发表[20]。）现在我们讨论这篇作品的几个初始情况和"思想雏形"。

索洛维约夫最重要的公理是对人类历史意义目的论式的理解：生活应当有放之四海而皆准的最终目标。目标问题是索洛维约夫全部哲学中第二个最重要概念的前提，这个概念就是发展。索洛维约夫认为，发展的概念只适用于活的机体。索洛维约夫的第三个最重要的公理是：整个人类及其历史和文化是一个活的机体，并且按照这一机体的规律发展。在世纪之交的文化中，这种将人类文化与活的机体、历史的发展与生理的发展相等同类比十分流行，仅指出以下几位人物便足以为证：孔德、柏格森、丹尼列夫斯基、列昂季耶夫、施本格勒。这种类比还导致直接互相对立的两种文化模式。对于丹尼列夫斯基、列昂季耶夫、施本格勒而言，指的是十数种文化，其中每一种都有自己产生、发展和消亡的道路，并且封闭于自身，是其他文化无法渗透的单子。例如，可以比较一下，列昂季耶夫描写的三相系列："1）原初的单纯，2）繁盛的复杂，3）再次混合简化[21]。显然，索洛维约夫和列昂季耶夫的文化发展模式在最后一个阶段完全不同。在索洛维约夫那里，全人类文化是一个统一的机体，历史发展的生物观与黑格尔正在形成的万能精神模式相合。

活的机体的任何发展都有三个共同的前提："已知的原初状态，发展即萌发于此；另一种已知状态，是发展的目的；以及一系列作为过渡和中介的中间状态。"[22]考察发展的视角在于有机的完整统一体与其组成要素和形成因素之间比例关系的变化情况。索洛维约夫划分出三种任何机体都需经过的状态："第一种状态是混合或者称之为外在的统一；在这种状态下，机体的各个部分之间以纯外在的方式互相关联。在第三种完善的状态下，由于自身任务的特点，机体各部分之间内在、自由地相联，并且由于自身内在的联合相互补充；但这一状态的前提是，这些部分要首先被划分或者独立出来，否则他们不可能作为机体的独立成分进入这个内在自由统一体。这个划分和独立的过程就是发展的第二个主要因素"[23]。人类在多神教时期经历的是第一个"混合"或者说"外在统一体"阶段，第二个"成分独立"阶段始于基督教时期并持续至今。第三阶段使现实生活中诸多敌对的独立因素趋向

高尚与和解状态，索洛维约夫将其与“最高的神的世界”的启示录联系在一起。如在《三种力量》中一样，索洛维约夫称斯拉夫主义，特别是俄罗斯，为“人类与超人现实”之间的中介。索洛维约夫以简短的言辞勾勒出革新后人类文化的乌托邦：“现在我们得到了我们起初提出的关于人的存在目的问题的答案：它就在于形成以完整创作，或者自由巫术、完整知识，或者自由神智学和完整社会，或者自由神权政治的形式出现的完整的全人类性质的组织。”[24]

由于索洛维约夫学说在晚期的退缩，对于年轻一代象征主义者而言，重要的是注意到，正是在《完整知识的哲学基础》中，这位哲学家首次使用了对于象征主义世界观如此重要的巫术概念，并且实际上将其引入俄国美学。那么，在索洛维约夫的语境中，这个概念究竟何指？索洛维约夫划分出三种基本人性：意志、思想和情感。意志的客体是客观存在的幸福，思想的客体是客观存在的真理，而情感的客体是客观存在的美。美在创作中得以体现。在此也分出三个等级：物质创作、技术艺术（建筑艺术），所谓的“美艺术”（雕塑、绘画、音乐和诗）创作以及最后一个级别，面向超验世界的创作（神秘论）。



正是在这部著作中，索洛维约夫最重要的美学原理之一首次明确形成，即完全的美只有可能在超验领域内才能表现出来，尘世之美只是完全之美的反光和仿制品：“完美艺术因自己的对象而具有特别的美，但艺术形象之美并非那种完全完整的美。这些形式极为完美的形象所具有的，只是偶然且不确定的内容，简而言之，其情节是偶然的。而在真正的绝对之美中，内容应该同形式一样，是确定的、必不可少的和永恒的。但在我们的世界中没有这样的美，因为在这个世界上一切美好的事物和现象本质上都是美自身的偶然反映，而非美的有机组成部分……显然，真正完整的美只有可能在一个本身就是理想的世界中找到，这就是超自然的和超人类的世界。”[25]

索洛维约夫称神秘论、美艺术和技术艺术的结合体为巫术，这个结合体服从于一个共同的目的，即“通过内部的创作活动与更高级的世界交流”[26]。他在博士论文《抽象原理批判》（于 1880 年 4 月在彼得堡大学通过答辩）中，对这一概念加以明确化。索洛维约夫称万能的创作和伟大艺术的任务是“在一切经验的和自然的现实中实现神性，以及在自然最现实的存在中由人来实现的神力”，他称这种创作为“自由的巫术”[27]。进而，索洛维约夫认为，作为自由巫术的艺术，其任务“在于对现存现实的再创造，在于完全彻底地将神、人和自然之间和谐的内在关系，摆放到这三种因素本来所具有的外在关系的位置上”[28]。正是这种对现实进行再创造的强调为年轻一代象征主义者所发扬光大，巫术的概念对于他们而言，远比对索洛维约夫本人重要得多，后者只是在他的著作中为这个概念下个定义而已[29]。

1878 年 1 月至 2 月，索洛维约夫以《神人类讲座》为总标题进行了十二次公开演讲。讲座获得巨大成功，引起强烈的社会反响。据悉，陀思妥耶夫斯基听了这些讲座，列夫·托尔斯泰也听了其中一讲[30]。索洛维约夫对《完整知识的哲学基础》一文中的思想范围进行了

发挥，指责现代对文化和宗教的划分，准确地表达出关于人类存在不容置疑的思想："宗教的旧传统形式起源于对上帝的信仰，但并没有将这一信仰贯彻到底。现代的非宗教文明起源于对人的信仰，但它没有持续性，也没有自始至终贯彻自己的信仰；只有在唯一完整和完全的神人类真理中，这两种信仰，即对上帝和对人的信仰，才始终坚持并贯彻到底。"[31]

在第三至第六讲中，索洛维约夫接连对人类历史（神人化进程）中的宗教真理进行了挖掘，这已经与他的神智学、宇宙学和人类学的主要观点，即索菲亚学说，十分接近。

按照索洛维约夫的思想，绝对的因素（上帝，唯一之物）中隐含着一切，但若要对自身进行定义，还需要另一个，理想的现实。在另一个现实中，唯一之物成为普遍唯一之物。索洛维约夫将绝对世界和可见的世界相对立，他断言，这两个世界是由同样一些成份组成的，可见的世界中的每一个成分在永恒理想的世界中都有对应物。二者的区别仅在于这些成份的比例不同。在尘世中，占统治地位的是自私自利的独立和分离，而在绝对世界中它们则丧失了力量。同样，自然的世界只是绝对世界实质上所含有的同样一些成分"不应有的互相作用"和"重置"。

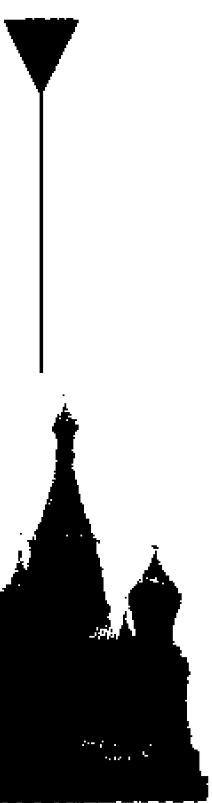
为什么会出现丰富多样的尘世，索洛维约夫的解释是，绝对的因素并非简单地创造每一个个别理想的本质，而且确立其独立的自由存在。在这个过程中，每一个存在物都在失去与上帝之间直接统一的同时，将于其中起作用的上帝的意志独立出来，变成"活的生灵"[32]，即出现了能够以自身影响神性的人类。

在永恒理想领域，不只每一个独立出来的成分，而且全人类整体都有自己的一致性。索洛维约夫认为，"自身包含有一切特殊的物质和灵魂并将其联系在一起"的理想人类，正是世界之灵，或者说是索菲亚。"参与上帝的统一体并且同时囊括活的灵魂全部多样性的全部统一的人类，或者说世界之灵，是一个双重的物质；她集神性与尘世生活于一身，却并非是由这方或那方决定的，所以，她是自由的"[33]。

关于世界之灵拥有自由意志、可以自由选择的思想，对于进一步发展索菲亚主题极为重要。世界之灵拥有一切，但"不是源于自身，而是来自神性，神性远远早于她，是她的前提和先决条件"[34]。继而，索洛维约夫提出了一个设想，认为索菲亚"虽然也是囊括一切，却可能希望以另外的方式来拥有它们，即可能希望像上帝一样来自自身而拥有"，因此，世界之灵可以将"自己生活相对的中心与上帝生活的绝对中心区分开来，可以在上帝之外确定自身"。这样，索菲亚就脱离了上帝之存在这个大一统的中心而进入多样的创作圆周。与此同时，索菲亚失去了自己的自由和凌驾于尘世之上的权力，而世界分裂为一些无可解释的单独成分，它们"必定成为零散的自私的存在，其根是恶，其果实是痛苦"[35]。现在，存在所有成分的理想统一体便只保存在"隐秘的意向和渴望中。世界发展和前进的意义和目的，就是这一渴望的逐步实现和理想大一统的逐步实现"[36]。如果是这样的话，索洛维约夫所提出的问题就是完全合理的："为什么神性与世界之灵的这一结合……不是在上帝创作的一个行

为中一次性进行？世界生活中的这些劳作和努力有什么目的，又是为了什么大自然必须经受生产的痛苦，在生产出符合理想的完美形式之前，在生产出完美永恒的机体之前，它要产出那么多丑陋不堪、经受不住生活的斗争而最终消失无形的东西？"答案只有一个词：自由。"由世界之灵的自由行为组成的世界从神的世界中分离出来，自身又分裂成很多彼此敌对的部分；这些奋起反抗的众多成分应当以一长串的自由行为与自己，也同上帝和解，并且以绝对机体的形式重生"[37]。

在自然之人的身上，也重复着同样的与绝对因素分离和再结合的过程："恶的根源，即使一切存在之物陷入原初的混乱之中的绝对自我肯定……现在作为个体之人有意识的自由行为重新再现，并且这个新的出现过程目的是从内部、从道德上战胜这一恶的根源。"[38]



众所周知，《神人类讲座》中提出并且后来又在《俄罗斯与全体教会》(1889)一书中细加阐释的索菲亚学说，与普通基督教关于万能上帝的概念不相一致。特鲁别茨科伊在索洛维约夫的哲学公式中看到的是"深刻的宗教真理与泛神论的诺斯替教学说谬误的结合"[39]。《神人类讲座》的全部哲学内容，特别是索菲亚学说，是按照神秘主义情节的规则建构的：从对世界原初的完整性的破坏，到痛苦、混乱和死亡的历程，再到获得关于世界本质秘密的最高知识，与神的重新结合和恢复和谐[40]。基督教丝毫未怀疑智慧之神索菲亚与绝对因素有任何的偏离。而任何一种形式的诺替斯神话，无论是西蒙·马克、瓦连金、瓦西里德、从属于诺替斯教的拜蛇教的学说或者任何一种其它诺替斯教派，本身都包含着上述情节主题，即索菲亚与世界原初和谐统一的本质之间的分离。她在恶的世界中的存在，她即将通过与最高存在或者救世英雄进行新的结合的途径拯救尘世的俘虏。作为布罗克豪斯－叶夫隆词典中诺替斯教派和诺替斯学说词条的作者，在大英博物馆中研究最初起源的索洛维约夫，对诺替斯传统的理解是毋庸置疑的[41]。我们现在不准备在理论哲学或者神学方面对索洛维约夫的索菲亚学说进行评价，我们想指出的是，正是这一学说的神话学方面对于年轻一代的象征主义者具有更为重要的意义。

2

通过博士论文答辩后，索洛维约夫有一段时间继续在彼得堡大学和别斯图热夫讲习班授课。然而，他的大学教师生涯在亚历山大二世被刺杀之后彻底中断。当时索洛维约夫以《当代教育批判和世界发展危机》为题讲了两次公开课，在谴责行刺沙皇的凶手的同时，呼吁年轻的沙皇赦免罪犯并且在俄国取消死刑。这两次课在社会上引起巨大反响，以致于索洛维约夫不得不向彼得堡市长巴拉诺夫作出书面解释，之后又致函亚历山大三世。根据

沙皇的批示，对索洛维约夫加以申斥并在一定时间内不准他上公开课。1881 年 11 月，索洛维约夫递交了辞呈，专心从事宗教和社会方面的政论写作活动。

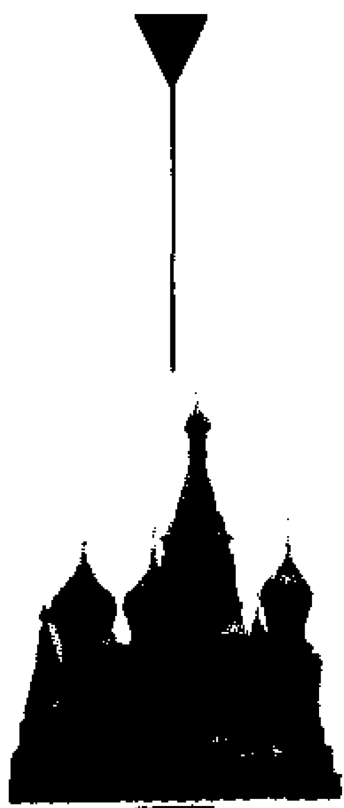
19 世纪 80 年代，恢复基督教同盟成了索洛维约夫生活中最主要的事情。他开始在阿克萨科夫领导的斯拉夫派报纸《罗斯》上发表自己的政论演讲。索洛维约夫认真研读了俄国东正教历史，特别注重由分裂现象所产生的“地方传统”和全体教会理想之间的矛盾冲突(如《关于俄国教权》和《关于俄国人民和社会中的分裂》两篇文章)。以《伟大的争论与基督教政治》(1883)为总标题的系列文章引起长时间的争论，并且导致索洛维约夫与斯拉夫派分道扬镳。这一系列文章成为一个转折点。索洛维约夫开始关注不仅东正教内部，而且整个基督教会内部，甚至于东西方之间的分裂。他在承认基督教会对人类现代生活影响力较弱的同时，认为其原因在于教会之间的分裂和教会与国家生活的分离。索洛维约夫认为，天主教与东正教以及新教在统一的全体教会怀抱中的联合是基督教会所面临的迫切任务，而这个统一的全体教会应该能够通过基督教的国家来革新人类的尘世生活。索洛维约夫称这种教会与国家权力之间期待的联合为“自由的神权政治”。

在 1883—1891 这九年期间索洛维约夫与斯拉夫派之间一直就民族问题进行辩论，他将民族的正面力量与民族主义的反面力量对立起来。随后的十五篇文章以《俄国的民族问题》(1891)为总标题分两册出版。基督教会之间联合的思想又补充进基督教与犹太教之间的和解(《犹太教与基督教问题》，1884)[42]。

索洛维约夫努力将自己的政论活动与实现自由神权政治理想的实际行动结合起来。1884 年，索洛维约夫与克罗地亚神甫拉契基相识，后来又结识了克罗地亚主教施特罗斯迈尔，并于 1886 年来到克罗地亚。在这里，他积极与天主教的宗教活动家交往，与他们讨论教会联合的可能性和具体条件。应施特罗斯迈尔之请，索洛维约夫编写了有关东正教会回归全体教会条件的陈述书，在陈述书中坚持保持东正教的仪式、行政上的自治和东正教沙皇的特殊作用。陈述书共印十份，并呈送罗马教皇利奥十三世和红衣主教拉姆波拉以及教皇派驻维也纳的使者瓦努捷里。在施特罗斯迈尔的极力促成下，索洛维约夫在萨格勒布出版了自己最近十年最主要的著作《神权政治的历史和前景》，这本书是他于 1884—1886 年间写成的。本来预计写成三卷本历史、神学和哲学巨著，但只完成了第一部圣经历史哲学部分。

1888 年，索洛维约夫应法国作家莱鲁瓦 - 博尔埃之邀第三次出国。这位法国作家想了解索洛维约夫的宗教哲学体系。这次出国的结果是在巴黎用法文出版了《俄罗斯和全体教会》一书，书中阐述了《神权政治历史》全部三卷的理论。这部著作的第三卷最终也没有完成。作为此书的序言，索洛维约夫写了一篇题为《俄罗斯思想》的小册子，当时已经出版了单行本，并且此前两次在有天主教神甫、院士和记者们在场的塞 - 维特根施坦因公主的沙龙上朗读过。

尽管萨格勒布和巴黎都对索洛维约夫给予了善意的接待，索洛维约夫却始终觉得西方听众对于对他本人如此重要的教会联合问题以及他的神学思想实质本身以及他的索菲亚学说持淡漠态度。他那些天主教的论敌们认为索菲亚学说是“自由化、空想和神秘论”。利奥十三世教皇就《俄罗斯思想》一书所谈的看法由施特罗斯迈尔转达给索洛维约夫，并且成了对他的终审判决：“思想非常好！但如果没有奇迹出现的话，这是不可能实现的。”[43]而俄国教会出版物公开谴责索洛维约夫敌视东正教，几乎要转向天主教。波别多诺斯采夫声言，索洛维约夫的全部活动都有损于俄国和东正教。索洛维约夫希望通过天主教出版物发表致沙皇的公开信或者能够觐见沙皇，试图说服他“向被驱逐的第一神甫伸出援助之手”。但他的这一愿望未能实现。对索洛维约夫神权政治信仰的最后一击来自 1891 年，当时他参加组织帮助饥民的社会活动，遭遇到来自政府的直接禁止和俄国社会可怕的冷漠。



自由神权政治思想的彻底毁灭是这十年的最终结果。“第一神甫（利奥十三世教皇）称之不可能实现，沙皇对此一无所知，社会又对这位预言家大加讥笑。索洛维约夫对神权政治的失望导致他对俄国救世思想的失望：政府软弱，社会无根，人民无助，这就是他所面临的现实。尘世的基督王国正在离他而去，这个国度正在陷入黑暗，在黑暗的背景下，未来反基督的形象越来越清晰、越来越可怕地显现出来”[44]。

3

1892 年，索洛维约夫经历了最后一次浪漫史。他在莫斯科与马尔丁诺夫一家相识，并且痛苦而热烈地爱上了已婚的索菲娅·米哈伊洛夫娜·马尔丁诺娃。后者对索洛维约夫的爱情很冷淡，且抱着嘲笑的态度卖弄风情。这次浪漫史维持的时间不久，很快就彻底结束了。但所经历的这一切却大大激发了索洛维约夫诗歌创作的灵感。他创作了所谓的“马尔丁诺娃”组诗（《就让早秋嘲笑我……》、《三日不见你，我可爱的天使……》、《我曾经伟岸。尘世之众……》、《我不怕死亡，现在我不想活着……》、《我看到，你的心太小，容不下我……》、《我们的相逢并非偶然……》等等）。有理由假设，索洛维约夫这些年间在五篇总题为《爱情的含义》（1892—1894）的诗歌中创立的爱神厄洛斯理论，正是源自于对刚刚经历过的这段心灵体验的思考[45]。

索洛维约夫认为爱情的意义在于“通过放弃利己主义证明和拯救个人”[46]，在于战胜人类存在中个人的封闭性：“真正的个体应当是全体的某个特定的形象，是所有他人接受和掌握自己的某种特定的方法。

人在所有他人之外肯定自己，并因此失去自己本身存在的意义，剥夺了自己生活的真正内容，使自己的个性变成空洞的形式。因此，利己主义绝不是个性的自我意识和自我肯

定，恰恰相反，是自我否定和毁灭"[47]。这位哲学家认为，对于一个人而言，只有一条自然的途径能够将自己存在的中心从自己身上转到他人身上，这就是爱情。

正是爱情让人在他人身上肯定自己，承认他人"绝对的意义"："在爱情中不是抽象地，而是本质地认识到他人的真实性，并且实际上将自己生活的中心转移到自己特殊的经验之外，与此同时，我们展现并且实现自己独特的真实性，自己绝对的意义，而这意义正在于能够超越自身独特的实际存在，能够不只在自身，也在他人身上生活。"[48]

索洛维约夫在看到个体通向克服与神的统一体疏离的真正途径的同时，坚持认为爱情的真正意义正是在男女两性的相互关系中呈现出来。父母对孩子的爱、孩子对父母的爱、个人对上帝或者祖国的爱要么缺少相互性，要么缺少平等性。索洛维约夫这样形容爱人之人与被爱之人的相互关系："就像上帝创造宇宙，基督创立教会。"[49]索洛维约夫认为，爱人之人正在恢复每个人身上都存在、但在自己的经验存在中不为常人目光所知的"真正的物质"，理想的形象（或者用他的公式来说，是："神的形象"）。"上帝的另一半（宇宙）自古以来就是一个完美的女性形象，但他希望这个形象不只是对他而言的，而是希望这一形象实现并且在每一个能够与他结合的个体存在物身上体现出来。这个永恒的女性也并非只是上帝头脑中毫无作为的形象，而是一个活跃的精神存在，具有全部力量和行为能力，她自身也希望得以实现和体现。她以各种截然不同的形式和程度实现和体现的过程，就是整个世界和历史发展的过程。"[50]

索洛维约夫特别强调被爱之物理想化有意义的思想。爱情的尘世体现只是对绝对之物无法实现的追求。但是理想化并非妄想。爱人之人可以看到通常意识所看不到的东西，即一个唯一之人无限的价值和其不可替代性，其将"全部集为一体"的潜在可能性以及个人存在中神性的统一体。爱情是"发现理想之处"，这种理想之处每个人身上都有，但在日常生活中为物质现象所掩盖。

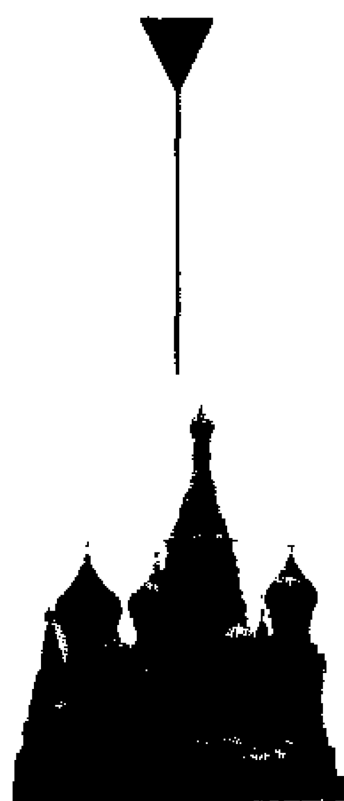
索洛维约夫并没有避而不谈爱情的理想目标永远无法实现这一点。爱情的再一次覆灭有两点原因。其一，爱情的神秘意义在日常生活中被肉欲和各种日常关系所淹没；其二，个体的努力还不足以战胜尘世之恶，只有与所有人团结在一起才能得到拯救，与整个统一体的重新结合是宇宙发展的任务，个人的目的与整个世界的目的不可分割。

索洛维约夫《爱情的意义》一书中所包含的思想在其更晚些时候的作品《柏拉图的生活戏剧》（1898）中得到继承和发展。在这部作品中，柏拉图的厄洛斯被阐释为思想世界和尘世之间的中介，就像《神人类讲座》中起到这一作用的智慧女神索菲亚。体内有厄洛斯的人也是两个世界之间的中介。"地狱、尘世和天堂都怀着特殊的同情关注着厄洛斯进入人身体的这一决定性的时刻。每一方都希望为了自己的事业而获得那充足的精神力量和体力，这种富足同时在人身上呈现出来。毫无疑问，这就是我们生活中最重要的中间时刻。它通常非常短暂，也可能分散、重复和延续几年或数十年，但最终谁都不可避免会遇到这个

命定的问题：为了什么目的以及由于什么缘由要献出厄洛斯赐予我们的那对有力的翅膀？这是一个有关生活道路主要性质的问题，是有关人接受或放弃谁的形象，模仿或不模仿谁的问题。"[51]

索洛维约夫将人类获取厄洛斯的途径主要划分为五种。他称其中两种，即"地狱的"和"动物的途径"为可恶的途径。另外两种，即通过人的婚姻和苦行的途径为高尚的途径。然而，这后两种途径也并非尽善尽美，还不能认为是获得爱情的最好办法。第五种真正创造性和革新性的办法是恢复完整之人，是男性和女性精神和肉体正面的重新结合。索洛维约夫认为，这一过程没有正在形成中的人类和永恒存在的神的相互作用是不可能实现的，因此将其称这为神人类的途径。

作为《神人类讲座》之基础的神秘主义内容在《爱情的意义》和《柏拉图的生活戏剧》中都可找到：个性从神性统一体中的脱离，作为世界现行状态的普遍疏离和利己主义的独立，作为物质和精神世界重新结合的爱情途径，柏拉图的厄洛斯与索菲亚的同一。索洛维约夫的爱情理论对其后的象征主义美学产生了前所未有的巨大影响。通过神秘的爱情义务来革新尘世生活之路，这正是勃洛克《美女诗草》、安德列·别雷《蔚蓝中的金黄》、谢尔盖·索洛维约夫和维·伊万诺夫的抒情诗神话诗学的基础。不仅如此，这还是各种形式作者自传式神话的基础，不只决定了文学作品的情节和主题结构，而且决定了作为诗人的象征主义者生活行为的特点。



4

19 世纪 90 年代是索洛维约夫创作中独特的回归时期。他对社会活动和教会活动失望后，重新转向理论哲学领域。索洛维约夫道德哲学方面最主要的著作《为善而辩》写作于 1894—1897 年，是对建议其再版 1877—1880 年间的著作《抽象原理批判》的答复。1897—1899 年，他开始写作《理论哲学》(只完成了三章)。同时他还恢复了对哲学史的研究，与其兄米哈依尔一同翻译柏拉图的对话(索洛维约夫生前只在 1899 年出版了一卷《柏拉图的创作》)。

索洛维约夫对自己的历史哲学思想也开始重新思考。在 1877 年的讲话《三种力量》中，索洛维约夫称君主专制的某种宗教的东方与个人主义的基督教的西方之间的对立为世界历史的决定性悖论，将斯拉夫，首先是俄罗斯看作是综合与和解的潜在历史力量。在其著作《中国与欧洲》和《日本》(1890)中，东方与西方的对立依然存在，但索洛维约夫已经认为东方的主要力量不是所谓的某种宗教，而是新佛教("泛蒙古主义")。

生活状况在一定程度上也激发了索洛维约夫哲学创作的热情。1889 年，根据格罗特

的倡议，莫斯科出现了一本新杂志《哲学和心理学问题》，聘请索洛维约夫在宗教哲学部工作。随杂志还出版了一系列经典哲学著作的译本，其中第一本面世的，就是索洛维约夫翻译的康德的《导论》（也是一种独特的"回归"：索洛维约夫对自己青年时代的译文进行了重新修改和加工）。自 1891 年起，他主持布罗克豪斯和叶夫隆主编的百科词典哲学部分的工作。他这一时期的文学批评活动也与自由主义倾向的一些杂志连在一起，如《欧洲通报》、《北方通报》、《星期杂志》等。

19 世纪 90 年代，索洛维约夫经常外出旅行，长期住在芬兰。从他游历的地方也可以看到，他是回归曾与他生活中最重要的精神事件相关的地方。例如，1898 年，他再次来到埃及，然后在写作长诗《三次邂逅》的普斯特科度过整个夏天，追忆二十二年前的往事。对青年时代的经历和思想的回归并非偶然，在索洛维约夫去世前几年，他已经感觉到自己的生命即将终结。根据一些回忆的片断可知，他当时经历着可怕的精神震动，改变了他本人对世界之恶问题的态度。据很多传记作家证实[52]，索洛维约夫多次在幻觉中遇到魔鬼，并为此深感痛苦。正如见到索菲亚的情况一样，索洛维约夫也留下两个记述与魔鬼邂逅的文本：一个是幽默的，在副标题为《劝勉海中小鬼们》的《Das Ewibliche》一诗中；另一个是认真的，在其辞世前的著作《三次谈话》的收尾之作《关于反基督的中篇小说》。正是在此，可以看到索洛维约夫坚信，即将来临的，不仅是他个人生命的终结，而且也是人类历史的终结，是《启示录》中全宇宙的大劫。对末日和灾难的预感充满索洛维约夫这一时期所有重要作品。

19 世纪 90 年代的"回归"中，有一件事特别突出，它发生在索洛维约夫辞世前几个月，颇有些滑稽色彩。1900 年 3 月 7 日，他收到了一封来自《尼日哥罗德快报》低级职员安娜·尼古拉耶夫娜·施密特的信，来信试图让索洛维约夫相信，她就是索菲亚的尘世之身，是她手稿《第三次约言》中陈述的新"启示录"的体现者。施密特研读了索洛维约夫的著作后，在其中"发现了"自己的男性另一半（alter ego），"天堂爱人"的尘世之身，或者，正如她"以质朴的直率毫无遮掩地明确断言的……是基督的化身之一"[53]。索洛维约夫的回复十分小心，不想伤害这位女记者，而且在她一再请求下，同意与她本人见面，并且于 1900 年 4 月 30 日与她在弗拉基米尔见面。根据保存下来的索洛维约夫的信件可知，索洛维约夫试图劝说施密特以批评的态度对待自己的神秘体验。然而他生活中出现这样一个"崇拜者"这一事实本身似乎非常重要。年轻的安德列·别雷在见到这位更像是索洛古勃笔下人物涅多特科姆卡的"长着两条腿的索菲亚"之后，都感觉到这是对这一情景悲剧式的嘲弄[54]。几乎所有索洛维约夫著作的阐释者都一致认为，施密特是对于索洛维约夫的索菲亚学说和他所体验到的神秘幻觉的认真检验。正如莫丘利斯基所写道的，"除了索洛维约夫，没有任何一个神秘主义者与永恒的女性有过这种如此具体的个人关系。'女友'为他指定约会地点，给他写信，对'不忠实的男友'发火，一次次地离开他又回到他身边。他不仅尊敬她，而且爱

她，也相信来自她的爱。在他的天性中，虔敬与情爱紧密交织在一起，尘世的爱情总是天堂之爱的序曲。他的神秘体验中隐含着破裂和变形的危险。去世之前，等待他的是最后一次，同时也是最可怕的诱惑：他期待着世界之灵的启示，期待着来自天庭的阿芙洛狄特，而面前却是她拙劣的替代品——安娜•施密特"[55]。一位研究者的假设十分可信，他认为，索洛维约夫同时于1900年4月为他的诗集第三次再版而写的序言，就是对精神挑衅独特的回答和临终前在对永恒女性崇拜问题上模棱两可的解脱。"全身披着阳光的妻子，已经在经历生产的痛苦，她应当表现出真理，生产出话语，而古老的诱惑者正在集聚着自己用以反对她的最后一点力量，想把她淹死在华丽谎言和逼真欺骗的毒流中。这些都是命定的，结局也是命定的。永恒之美最终将富有成效，当欺骗的云翳像诞出平民的阿芙洛狄特的海中泡沫一样散去之时，她会拯救世界。我的诗中没有一个词提到这个，而这个统一而不可分割的价值，我应当也必须承认"[56]。

5

索洛维约夫早在写作《抽象原理批判》时期就开始设想，要以巫术艺术的"总基础和原则"作为本书第三部分并以此收尾。索洛维约夫认为，这一部分的任务在于"对现存的现实进行再塑造，在神的、人的和自然的因素之间建立一种无论全体还是部分、全部还是每一个成份之间内在和谐的关系，以取代现在它们之间外在的关系"[57]。

19世纪80年代，索洛维约夫没有实现这一设想，因为他只是在80—90年代之交才重新开始从事美学方面的研究，正如他这一时期回归理论哲学一样。1895年，他曾对格茨说："我没有再版《抽象原理批判》，而是在出版三本更为成熟和审慎的书。第一本是《道德哲学》，之后是《认知学和形而上学》，以及《美学》……《美学》已经差不多准备好付印了。"[58]此前在1893年10月27日致斯塔休列维奇的信中几乎有关于此书同样的表述："我准备好出版《美学基础》一书。其中的一章……我认为完全可以变成一篇独立的文章。"[59]他所讲的是几个月后在《欧洲通讯》1894年第1期上发表的《通向正面美学的第一步》这篇文章。然而，这位哲学家辞世后，在他的档案材料中没有发现任何关于美学的书稿。据莫丘利斯基推测，索洛维约夫根本就没有写完《美学》，只是想"对他此前所写的一些美学问题方面的文章进行再加工并且形成体系"[60]。此时，索洛维约夫已经发表了一些阐释自己美学观点的重要文章，如《自然中的美》(1889)，《艺术的普遍意义》(1890)，《通向正面美学的第一步》(1894)。还有一些批评文章通过对某一位作家创作的分析和评价具体反映出索洛维约夫总的美学原则。如上面已经提到过的《纪念陀思妥耶夫斯基的三次讲话》(1881—1883)，《关于抒情诗》(1890)，《诗歌中的佛教精神》(1894)，《阿•康•.托尔斯泰伯爵的诗》(1894)，

《俄国象征主义者》(1894—1895),《丘特切夫的诗》(1895)等等。

特鲁别茨科伊的观察所得印证了莫丘利斯基的推测:“我们在美学中看到索洛维约夫哲学中最稳固、变化最少的成分。这里可以指出的变化都仅是涉及不太重要的细节,而不是总的原则。”[61]

索洛维约夫美学思想的形成至少受到两种极其不同的因素影响。其一可溯源至这位哲学家在《抽象原理批判》、《完整知识的哲学基础》、《神人类讲座》和《爱情的意义》中所陈述的总的理论思想,这些思想与柏拉图以及新柏拉图派的黑格尔、谢林的美学有传承关系。其二源自对索洛维约夫而言至关重要的1860—1870年代的美学和社会思想及其典型的实用主义美学支持者与“纯艺术”派信徒、“激进派”和社会基础“捍卫者”之间的矛盾和对立。

从纲领性文章《自然中的美》的开篇便可毫无疑问地看到,索洛维约夫学说的出发点是当时俄罗斯关于“美”与“利益”的激烈争论。索洛维约夫将陀思妥耶夫斯基的名言“美拯救世界”作为这篇文章的开场白,出人意料地首先宣称,他认为“纯艺术或者为艺术的艺术”是“无聊消遣”并对之大加驳斥的实用主义者们非常正确。这位哲学家认为,正是这些“纯美”的压制者无意间承认了这种美的世界性意义,以及它“深刻强烈影响现实世界”的能力[62]。索洛维约夫认为,实用主义者们反对纯艺术“不是因为它高高在上,而是因为它不够现实,即它无力拯救我们的全部现实生活,使其革新,使其美好无瑕”[63]。

在标题非常引人注目的一篇文章《通向正面美学的第一步》中,索洛维约夫谈到车尔尼雪夫斯基的论文《艺术与现实的美学关系》时也表达了同样的思想。索洛维约夫认为,车尔尼雪夫斯基的功绩在于,他承认“艺术活动自身并不具有什么特别崇高的对象,而只是按自己的方式,用自己的手段服务于人类共同的生活目标”[64]。

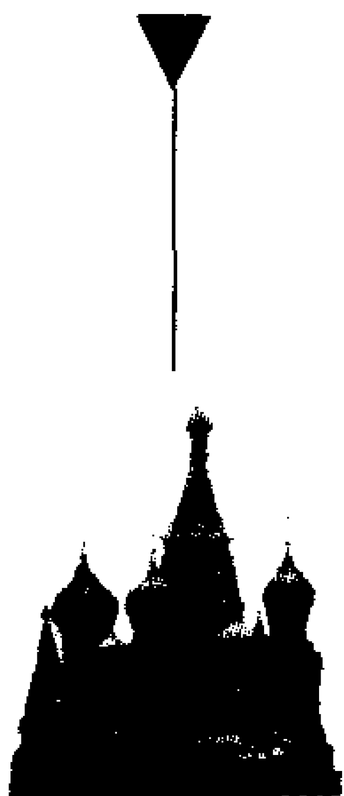
我们甚至可以在乍看与现代生活相去甚远的《柏拉图的生活戏剧》一文中感受到当时十分迫切的潜台词。两大敌对阵营“保护者”和“智者派”,而苏格拉底位于二者中间,在索洛维约夫的笔下读者可以轻而易举地看出他们就是“虚无派”和“保守派”,他们之间的争论在索洛维约夫写作这篇文章时还没有被遗忘。

“苏格拉底似乎是这样对保护派说的:‘你们完全正确并且非常值得赞赏,因为你们想保护公民社会生活的基础,这是最重要的事业。你们是保护者,这非常好,但问题就在于你们是不好的保护者;你们不知道也不懂得保护什么和如何去保护。你们像盲人一样,摸到什么做什么。你们的盲目性源于你们的妄自尊大,但这种自负尽管不正确,而且对你们和其他人都非常有害,却可以被原谅,因为它不是源于恶,而是源于你们的愚蠢和无知……’”

而对智者派苏格拉底这样说:“你们进行争辩,这一点做得很好,一切存在的和不存在的东西都要通过你们批判思维的检验;但有一点十分遗憾,你们是糟糕的思想者,而且完全不明白这一批评和辩证的目的和方法。”[65]

索洛维约夫如此解释上述这两个彼此对立的阵营对苏格拉底的敌意："对于糟糕的保守者和糟糕的批评家而言，他作为真正保护者和真正批评者的化身，就是他们强烈的痛恨对象。因为若没有他，两个派别彼此不满，但各自对自己还是十分满意的。"[66]

索洛维约夫对苏格拉底观点的评价几乎就是他的自我评价。特鲁别茨科伊精辟地指出了这一点："在现存的任何一种观点中，索洛维约夫总能轻而易举地发现其片面性；而这样一来，立即便使这种观点矛盾起来，即提出了真理的另一面，恰好是存在于与其相反的观点中的另一面。"[67] 特鲁别茨科伊还指出："哲学家索洛维约夫罕见的宽阔视野也使他不仅能够看到每一种现存观点的局限性和谬误之处，而且能够看到其中所蕴含的真理的种子。我们在他那里看到他对彼此极为对立、完全不同的世界观都有正面的评价，就不足为奇了。"[68]



索洛维约夫处在"两个敌对阵营之间"倍感孤独的根本原因正在于此。"既不能称他为社会主义者，又不能称他为个人主义者或者保守主义者、自由主义者，因为他在这些彼此对立的派别中都看到正确之处，并且试图将他们结合为一个和谐的综合体"[69]。索洛维约夫指出，实用主义者要求艺术为生活带来利益，这一点非常正确，同时他赋予"生活的利益"这句话本身十分宏大的意义，以至于无论是教育意义还是盲目追随政治热点都与之无法相称。索洛维约夫像"纯艺术"的赞同者一样，承认真正之美的巨大意义，但他同时坚持美与真和善三位一体不可分离，因此，在两个彼此敌对的阵营中，索洛维约夫同时都既是自己人，又是外人。

索洛维约夫将生活的发展过程本身描述为一种神秘的情节，这是关于一个希求与神的统一体重新结合的已经消失的世界之灵的情节："大智之人显然反抗原初的混乱并且与打破这一混乱的世界之灵或者大自然秘密结盟，后者越来越受到心理的暗示，在她身上或者通过她创造我们宇宙复杂而伟岸的身躯。"[70]

自然中的美作为物质和精神因素相互作用的结果和思想的物质体现而出现。作为例证，索洛维约夫将煤与金刚石在它们对待光线的态度方面对立起来。煤和金刚石都是同一种物质——碳。然而在煤身上，这种光线无法穿透的黑黑的"碳物质"战胜了光线"光明的力量"，与此同时，光线在金刚石的晶体中嬉戏，无疑带来美感。在这一对立中可以看到《神人类讲座》中关于绝对世界与可见世界的对立。这两个世界都是由同样的元素组成的，差别只在于其排列次序是否得当。金刚石和煤中晶体分布次序的"得当"和"不得当"，能够造成物质和光线的相互作用，或者用索洛维约夫的话说，物质和精神因素的相互作用。索洛维约夫在他的诗歌中探讨了作为美必不可少之条件的黑暗与光明相互作用的主题：

光明源自黑暗。你那些玫瑰面庞

不可能耸立在

黑色巨石之上，
如果不是它们黑色的根
深深地扎进
幽暗的土壤

(《我们的相逢并非偶然……》)

索洛维约夫试图将柏拉图和谢林关于美是思想载体的理解与达尔文的进化理论结合起来，他的这一尝试也反映出这位哲学家希望在每一种彼此矛盾的观点中看到真理的想法。在《自然中的美》一文中，生物历史的每一步都被看作是大智战胜混乱的结果。"世界的艺术家"，或者说"宇宙的建筑师"，在不和谐的世界达到完善之后，便在植物和动物王国开始同样的由低级形式向高级形式提升的过程(索洛维约夫认为，这是由一个奇怪的事实引起的，即不和谐自然的高级创造物要比动物世界的低级层次更好，因为后者还没有达到对动物世界思想的完美反映)。正像在达尔文的进化论中一样，人是自然选择的终结。索洛维约夫认为，"人不仅参与创造宇宙的行动，而且能够了解这一行动的目的，因此，人是理性地、自由地为达到这一目的而劳作。"[71] 由自然之美向艺术的过渡正在于这个"有意识地"实现世界发展目的的过程中。

在《艺术的普遍意义》一文中，索洛维约夫详细解释了自己对于艺术在"全世界觉醒事业"中作用的理解。索洛维约夫称人所应该具有的思想为"应当应分的存在"[72]。索洛维约夫在区分何为"应当的"和"不应当"的存在时，再次采用了各成分彼此之间以及成分之于整体的关系的概念。"首先，当各个部分的成分彼此不是互相排斥，而是反之，互相印证、团结一致时；其次，当这些成分不排斥整体，而是确认自己是在统一的、共同的基础上部分的存在时；最后，当这个统一的基础，或者说绝对的因素不压制也不吞并部分的成分，而是在这些成分中展示自己、在自身中给予这些成分充分的空间，那么，这种存在就是理想的，或者说是应分的，亦即应当的存在"[73]。索洛维约夫明白，这一思想只有在历史进程终结时才有可能得到完美体现，因此，他在过去和现在的艺术中只看到"完全之美部分的、片断的预告(预先推定)"，它让人"预先感觉到对于我们而言非此地的、未来的现实，并且因此成为自然中的美与未来生活之美学的中间环节和联结点。这样理解的艺术就不再是空洞的游戏，并且成为具有教益的重要事业，但这教益绝非体现在说教意义上，而是体现在激动人心的预言意义上"[74]。文学作品被看作是"终极状态或未来世界的一切物体和现象全部可感的映像"[75]。在这篇文章的结尾部分，索洛维约夫更加肯定地断言说："完美艺术的最终任务中应当包含不仅是想像，而且是实际中的绝对理想，即应当改变我们的现实生活，使其高尚。如果有人说这样的任务超出了艺术的界限，那么试问，又是谁为艺术划出了这个界限呢？"[76]

索洛维约夫认为，艺术的最终目的是巫术行为，是冲出自身的界限并与艺术和现实的

规律完全的融合。在这一点上，索洛维约夫的美学理论与瓦格纳的乌托邦思想同出一宗，后者宣扬通过未来的综合音乐剧这种全民的艺术形式来革新生活。“年轻一代”象征主义者也感觉到索洛维约夫和瓦格纳之间的同源，认为瓦格纳和索洛维约夫同是自己伟大的导师，并且在自己的美学理论中运用他们的思想遗产。

6

弗拉基米尔·索洛维约夫的美学思想是否在其批评文章中也有所表现呢？[77]

作为批评家的索洛维约夫爱好十分广泛。他主要写评价抒情诗的文章。世界文学中他最喜爱的散文作品是霍夫曼的浪漫小说《小金盆》，他把这部小说译成俄语，于1880年出版，并为其写了一篇短序。俄国小说家中，只有陀思妥耶夫斯基引起他的注意。但在《关于陀思妥耶夫斯基的三次讲话》中，也主要涉及的只是对这位作家宗教意义的总体评价和对艺术巫术理论的阐述，而不是对其小说的分析。据特鲁别茨科伊研究发现，索洛维约夫对俄国散文作品的漫不经心，是因为他“完全不注意生活小说”[78]。索洛维约夫对列夫·托尔斯泰的态度不仅仅是陌生，晚年时甚至到了仇视的程度。这里所说的不只是索洛维约夫在《三次谈话》中与之争辩的托尔斯泰的宗教观，而且包括其文学创作。据特鲁别茨科伊回忆：“在与朋友们的公开谈话中，他表示，《战争与和平》和《安娜·卡列尼娜》令他感到厌倦。‘我完全无法消化这种合理的平庸’，他对我说。的确，熟悉索洛维约夫的人完全不可想像，他会对某个列文的经营活动和家务事感兴趣，更何况托尔斯泰对某次打猎或者赛马绘声绘色的描写。总的说来，他与这位当时最流行的艺术家格格不入。在这方面，索洛维约夫对大家都有目共睹的事情完全陌生，因为他思想的力量完全在另一个更为高级的领域，而这个领域并非‘大家’都能理解。正是因为这个原因，当他周围活跃的谈话流向生活的话题时，这位思想高处的栖居者就完全漠不关心。这时，他的目光就会彻底黯淡下来，他陷入无望和沉默只是因为，他根本不能理解甚至根本无法倾听。”[79]

与索洛维约夫对艺术本质是绝对因素之体现的看法直接相符的只有抒情诗。而就诗歌而言，索洛维约夫最为看重的正是纯抒情诗。他认为一切有命意的诗歌，或者按他的说法是“实用主义的”诗歌，都是从属的、次要的：“诗的灵感需要的不是病态的积垢，也不是日常的灰尘和污秽，而是人内在的心灵美，是心灵与宇宙客观意义的和音，是心灵个性化地理解和体现世界和生活普遍的本质意义的能力。”[80]索洛维约夫认为，真正的抒情诗“属于现象基本的、经常性的方面，与那些同发展、同历史有关的东西格格不入”[81]。不仅如此，“对于一个纯粹的抒情诗人而言，人类的历史只是偶然性的东西，是一系列的笑话，而纯粹的抒情诗人认为，那些爱国主义和公民性的任务是诗歌所不应有的，正如日常生活的琐屑

小事一样"[82]。

因此，那些几乎为读者和同时代人所遗忘的诗人，或者至少生前并未得到广大读者青睐的诗人，成为索洛维约夫文学批评文章的主人公，就不足为奇了（只有普希金和莱蒙托夫是例外）。索洛维约夫的《论丘特切夫诗歌》一文是对这位诗人在俄罗斯抒情诗史中作用进行彻底重新评价的开端。正是由于索洛维约夫的努力，丘特切夫得以名列俄国象征主义者的"圣殿"，他们称丘特切夫为自己最伟大的先驱者之一。可以说，同样的情况也发生在费特身上，他生前的最后一本诗集《黄昏的灯光》几乎不为读者所知（《关于抒情诗》），还有波隆斯基，索洛维约夫在其诗歌中看到了"神的女性的影子"。波隆斯基的《女王》一诗也是由于索洛维约夫的赞赏而成为"年轻一代"象征主义者"膜拜"的文本之一（《论波隆斯基的诗歌》）[83]。

如果说"诗人斗士"的角色也能让索洛维约夫倾心的话，那只是在他像阿·康·托尔斯泰一样，"拿起自由话语之武器为作为真理可感形式之美而斗争"的时候[84]（《阿·康·托尔斯泰伯爵的诗》）。然而，索洛维约夫却认为，涅克拉索夫是"变节的诗人"（他的抨击最初名为"用精明的欺骗取代心灵的亢奋……"），忘记了艺术的真正使命：

> 用精明的骗局取代心灵的亢奋，
> 用奴才的口舌替代神的鲜活语言，
> 以喧嚣的闹剧替代缪斯的圣物，
> 他就这样把那些愚蠢的人们欺瞒。

如果说艺术的任务是表现作为善和真之可感形式的美，那么，真正批评的任务（按照索洛维约夫的观点，即"哲学批评"）"就在于弄清楚并且展示出，究竟是世界性完整意义中的什么，它的哪些成分，真理的哪些方面或者哪些表现，特别攫住诗人的心灵，并且被他着力反映在艺术形象和音响之中"[85]。

这一公式看来是对索洛维约夫本人批评经验的思考。的确，在他所有的文章中读者都会发现一系列贯彻始终的主题，这些主题之间以关于心灵的个性美与"宇宙的客观意义"之和音的主要论点相联系。

索洛维约夫批评文章一个贯彻始终的最重要主题，是指出所有艺术创作中"非语言所能表达的"、"超意识的""超现实的"、"神秘的"东西以及"生活黑暗面"的作用。对于索洛维约夫而言，这是抒情诗恒常的"背景"，是其"根"。例如，他特别注意费特抒情诗中的一首，"其中没有任何确定的内容，灵感之源还没有找到自己的轨道，只见翅膀挥舞，只闻对无法言说的生活发出的叹息"[86]。在《论丘特切夫诗歌》一文中，讲到"世界生活的灰色根源"和"包括自然界和人类一切生活的神秘基础……人类发展的意义、人之心灵的命运以及人类

的全部历史都是建立在此基础之上"[87]。在此，索洛维约夫看到解释丘特切夫全部诗歌的"钥匙"。在《论普希金诗作中的诗歌意义》一文中，索洛维约夫强调，"在灵感来临的时刻，诗之心灵……不听命于任何低下之物，而只服从于来自超意识领域的东西，心灵本身立刻就会认出，这是另外一个更高层次的，同时也是自己的、亲近的领域"[88]。在《莱蒙托夫》一文中，索洛维约夫认为，这位诗人最重要的特点，"是越过现象的通常秩序进入情感和直观的能力以及涵盖生活和各种生活关系超现实方面的能力"[89]。

索洛维约夫批评文章中第二个贯穿始终的主题是，他坚信，"宇宙的普遍意义在诗人心灵中双重呈现：从外在的方面来说是作为自然界之美，而从内在的方面来说是作为爱，而且是爱最为强烈、最为集中的表现——性爱。永恒的自然之美和爱情的无限力量这两个主题就组成了纯粹抒情诗的主要内容"[90]。索洛维约夫在研究某位诗人创作的同时，一直十分关注抒情诗这两个"永恒"主题的反映。在《阿·康·托尔斯泰伯爵的诗》一文中，索洛维约夫重复着一个与之相近的公式："永恒生活的胜利就是宇宙最终的意义。这一生活的内容就是一切的内在统一，或者爱情，其形式为美，其条件为自由。"[91]

"失败的爱情尝试"对于索洛维约夫而言也十分重要，他在莱蒙托夫的诗作中看到爱情在个人自私的追求面前的失败："在莱蒙托夫所有的爱情主题中，其主要兴趣不是爱情，也不是被爱者，而是施爱的'我'，在他的所有爱情作品中，都留有获得胜利的无意识的自私自利不可磨灭的痕迹。"[92]

这样的例子不胜枚举，但更重要的是要理解，索洛维约夫文学批评文章类似的主题结构，表现出他的这些文章与其美学和普通哲学思想之间牢不可破的深刻联系。在这位哲学家的《神人类讲座》、《自然中的美》、《爱情的意义》、《艺术的普遍意义》以及其他一些纲领性作品中反映出的思想综合在一起，表现出他对这位或者那位作家的看法。

还要提及一组篇幅不长，但十分重要的文章，其中可以清晰看到索洛维约夫的哲学美学思想以及自身的局限和毫无疑问的乌托邦性质。这里指的正是索洛维约夫极为珍视的艺术起源于巫术的思想，以及用这一思想来评价普希金、莱蒙托夫和米茨凯维奇个人命运的尝试。

在《普希金的命运》一文中，索洛维约夫与浪漫主义认为天才不受普通人的道德法则约束、可以为所欲为的观念进行激烈辩论。他认为，普希金的悲剧正是源于实际生活与诗歌的巨大分野。普希金屈从于微不足道的自负和愤怒，无力在生活中将自己提升到他在诗歌创作中已经达到的基督教世界观的高度。索洛维约夫赋予重伤的普希金射向丹特士的一枪以特殊的"生理"和道德意义："这是精神极度的紧张，这感情绝望的爆发彻底摧毁了普希金的力量并且实际上决定了他尘世的命运。普希金不是被丹特士的子弹杀死的，而是被自己射向丹特士的那一枪杀死的。"[93]但是文章对普希金临终前基督教式的和解也赋予了同样重要的意义。索洛维约夫认为，普希金在生命最后的时日里，恢复了道德平静，而如

果决斗是以丹特士的死亡而告终，这种平静就会被永远毁掉。索洛维约夫认为，普希金的命运是善良而睿智的，因为它以最及时、最好的方法使普希金得到精神的净化。相反，在莱蒙托夫的命运中，索洛维约夫则是在形而上学的意义上理解毁灭的特征。莱蒙托夫悲剧的原因在于艺术中的天才与生活实践中的道德的分野，这一点索洛维约夫在普希金的道路上也曾看到："道德完善的程度之低，正如其天赋的才华之高。莱蒙托夫是带着未完成之责任的重负离去的，即未及发展他那上天赋予的美好而出色的天资。"[94] 只有亚当·米茨凯维奇的命运是将诗歌天才的高度与道德功勋之美结合在一起。米茨凯维奇三次灾难性的经历，即个人幸福的毁灭、民族幸福的毁灭和宗教危机，并没有摧毁这位波兰诗人伟大的道德："他之所以伟大，是因为当他登上新的道德高度之阶时，他一同带去的不是骄傲和空洞的否定，而是对于他业已超越的那个阶段的爱。"[95]

评价普希金和莱蒙托夫命运的文章引起所有批评阵营一致的愤怒[96]。罗赞诺夫在其敏锐的回应中指出，也许弗拉基米尔·索洛维约夫对普希金命运悲剧的冷漠是因为这位哲学家对人与人之间相互关系的心理漠不关心，这就是他无论在生活中还是在文学中都漠视的那种"生活的平庸"。对于罗赞诺夫而言，无论是普希金对于折磨他的丹特士的愤怒，还是《我记得那美妙的瞬间……》一诗与普希金在信中对凯恩的评语不相符，还是普希金不遵守他向尼古拉一世承诺的向其汇报挑衅一事的诺言，"在心理上"都是可以理解的[97]。梅列日科夫斯基在对比了团部文书对莱蒙托夫中尉的评语和索洛维约夫的文章之后，不无讽刺地指出："团部文书要比这位基督教徒哲学家更善良。"[98]

用宗教将艺术与生活结合在一起的"巫术"理论在用于现实的人的命运和人的行为心理时，就变成了索洛维约夫在自己美学论文中竭力避免的道德说教。对于这位哲学家而言如救命稻草般的解决生活矛盾的出路，每次都是另一种形式的乌托邦，与现实生活水火不容。这一戏剧性的结果是因为，抽象理论建构运用于生活实践便没有任何价值。

7

同时代人和文学史家对弗拉基米尔·索洛维约夫的诗歌在纯艺术成就方面都评价不高。谢尔盖·索洛维约夫在《弗拉基米尔·索洛维约夫诗歌中的教会思想》一文的开端便承认，"无论在哲学领域或者诗歌领域，都无法称其为严格意义上的专家"[99]。《俄国象征主义者》一书的作者埃利斯称索洛维约夫这本"简明、前所未有的抒情小书"为"俄国象征主义最早、最好的来源之一"[100]，尽管如此，他仍然撰文称"我们这位颂扬永恒女性的伟大玄学家，只是在闲暇时刻才偶尔写诗，他所使用的格律是过时的、初级的"[101]。勃留索夫在一篇批评索洛维约夫诗歌的随笔中说："索洛维约夫诗歌的外在形式是晦涩而不引人注目的，比

他的散文单调得多。他使用的格律也很丰富，诗句也足够悦耳，但学习诗歌创作者（本义）难以向他学到任何新的东西。"[102]艾亨瓦尔德在《弗拉基米尔·索洛维约夫及其诗歌》一文的开端便肯定地说："弗拉基米尔·索洛维约夫是个绝无仅有的天才，但在他的才华中，诗的才华不是最出色的一面。他在自己的散文中是艺术家，而在自己的诗句中则经常是个思想者。他经常为自己的诗作逐行注释，并且十分理性地对待自己的诗作。他在其中没有感觉到诗歌本身的激情和纯艺术那种伟大的天真。"[103]莫丘利斯基在自己关于索洛维约夫的那部令人信服的专著中，用了两个段落写他的诗歌，对其评价极低："索洛维约夫的诗才不高，他笔下也有个别深刻的诗句、优美的诗节，但就整体而言，他的诗给人的印象是令人痛苦的失败。他的抒情诗缺乏内在的激情和直感，缺乏表现力，缺乏如勃洛克每行诗句中都跳动着的那种心灵的韵律。索洛维约夫是哲学诗人和诗人哲学家。他'没有找到心灵运动的表达方式'；也许他更多地不是在感受，而是在思考自己的感受。"[104]



然而也有对索洛维约夫诗歌创作的不同评价。布尔加科夫认为，"在索洛维约夫极为复杂且矫揉造作的创作中，只有诗歌堪称绝对的真诚，因为可以，甚至应该用诗歌来验证他的哲学"。布尔加科夫有别于大多数认为索洛维约夫诗歌逊色于其哲学的批评者，对这二者关系的认识与之完全对立："……应当认为，他诗中所没有的东西，在他的哲学中也是矫揉造作、支离破碎或者偶然的：例如，其诗中没有索洛维约夫的演绎法、模式和范畴……没有与斯拉夫派机会主义式的偏执争辩，也没有复杂繁琐、重理智而缺乏感情的'为善之辩'。但这里有活跃在索洛维约夫身上令人着迷的一切：对旧约、新约宗教的深刻理解；对至纯少女热情的膜拜；对'尘世女王'的崇拜；神秘的爱情，与已逝之物之间鲜活的联系等。也许在对待索洛维约夫的态度问题上，更为公平的是认为其创作的根本是诗歌，而'散文作品'被看作是对其哲学的注释，而不是反之，像现在许多人所做的那样。"[105]罗赞诺夫也持类似观点，他断言，"索洛维约夫表面似乎以玩笑的态度对待自己的诗歌，而实际上在内心深处对诗的态度几乎比对哲学和神学散文作品更为认真，他的散文对其心灵模糊运动的表达过于零碎和机械"。[106]无论对索洛维约夫诗歌的美学意义做何评价，有一点毋庸置疑：他的抒情诗对整整一代诗人的创作所产生的影响和作用几乎是无与伦比的。索洛维约夫的诗歌为1900年代三位艺术巨匠——安德列·别雷、维·伊万诺夫和亚历山大·勃洛克，提供了一系列的情节和主题，而这些巨匠又对自己同时代人诗歌"语言"（不仅是这个词的语言学意义）的形成产生了决定性的影响。这一情况使我们在研究其抒情诗的内在世界时，不单应该从其结构出发，而且应将作品放在与俄国诗歌传统和后续发展的层面上来看待[107]。

从勃留索夫的一篇文章（其第一版早在1900年就已发表）起，对索洛维约夫诗歌世界的评价都认为，其主要的建构原则是双重世界："索洛维约夫的诗为我们揭示出一个建立在深刻而无望的二元论基础之上的世界观。用索洛维约夫本人的术语来说，是存在两个世

界：时间的世界和永恒的世界。前者是恶的世界，后者则是善的世界。而找到由时间世界进入永恒世界的出路则是摆在每个人面前的任务。战胜时间，让一切成为永恒——这是宇宙发展过程的最终目的。"[108]

直到最近，文学史家在描述索洛维约夫的艺术世界时，还是依据这些观点。根据明茨的定义，索洛维约夫的哲学抒情诗是"形象体系所依托的基本对立"，是浪漫主义传统的"天"和"地"的对立，"是崇高精神和低级物质因素的对立"[109]。这一思想在索洛维约夫关于诗歌的论文中都以这样或那样的方式重复着[110]。的确，他的很多诗歌都是再现柏拉图关于思想真实，然而"目所不及"的世界和"暗影"与"闪光"的尘世之间的对立(《亲爱的朋友，也许你未看到……》)。柏拉图关于天国回忆和回忆往惜的主题，未来从时间世界向永恒世界过渡的主题，渗透其最重要的纲领性诗歌之中：

无翼的灵魂，被大地俘获，
忘记了自己，神也被遗忘……
唯有梦——重新给你翅膀，
摆脱尘世惊恐向高处飞翔。

(《无翼的灵魂，被大地俘获……》)

尘世白昼之光突然熄灭，渐渐苍白，
心灵顿时充满甜蜜的悲戚，
虽然看不到，却能聆听并感觉，
春天将临的永恒呼吸。

(《致离开者》)

春天轻盈的倩影，
纵然已烧成灰烬，
这梦境非比人间，
但是却真实可信。

(《又见白色风铃草》)

然而，如果说双重世界是索洛维约夫诗歌世界最为重要的结构性特征，则有一点不明，即他的抒情诗与明茨文章中所提到的茹科夫斯基、丘特切夫、波隆斯基和费特的传统浪漫主义诗歌有何区别。关于索洛维约夫在很多方面是"费特的弟子"一说也屡屡可见。勃留索夫认为，索洛维约夫早期诗歌"在何等程度上吸收了其导师外在的形式，可以将其不

露痕迹地归入费特作品中，正如奥维德的诗集中收入他那些无名模仿者的诗，Po-tae O-vidiani"[111]。勃留索夫认为，索洛维约夫的特色在于，他"有意识地将思想放在自己诗歌中最重要的位置"，成为"我们的第一位诗人哲学家"[112]。勃留索夫的这一定义几乎是无可争议的，但是就连他也无力从整体上阐释索洛维约夫诗歌的特殊性（更不必说第一位俄国诗人哲学家仍然是丘特切夫）。

我们认为，索洛维约夫诗歌体系中的双重世界是一个非常重要的特征，但另一个非静态的因素，即动态发展的神话诗学的因素，具有最重要的意义。如同索洛维约夫的哲学和诗学理论的建构，他的抒情诗世界，也是按照神秘情节，即被尘世生活之"恶"俘虏的世界之灵，追求恢复神性统一体这一思路来组织的。布尔加科夫敏锐地指出，在索洛维约夫的抒情诗中，讲的都是"长篇小说，尽管是归入超验领域神秘'升华的'小说，同时既是尘世的，也是天国的小说"[113]。正因为这个"长篇小说式的"情节决定了布尔加科夫所提出的索洛维约夫爱情诗和所谓"风景"诗在客体上的双重性和"双义性"。

布尔加科夫称，对索洛维约的一系列诗"是否与某种特定的客体，或者说与来自'界线之外'世界中的'女性之影'，或者与这二者之间有关系，不得不摇摆不定"[114]。布尔加科夫认为，下列诗属于此列：《啊，这些话语究竟何意……》、《我看见你祖母绿色的双眸……》、《忙碌冷酷的一天过去了……》、《何需言语：在无垠的蔚蓝中……》以及关于塞姆湖的所谓"风景"诗，关于这些风景诗，索洛维约夫本人就在附有简短批评之语的《诗集》第三版前言中有过解释。还有一些诗更为重要，其中根本谈不上客体的双重性，因为这里讲的是"弗拉基米尔·索洛维约夫与永恒女性之间特殊的私人关系。他认为永恒女性有作为女性的特点"[115]：《忽近，忽远，踪迹不定……》、《我的女王有座高高的宫殿……》、《今天，一切都在蔚蓝中显现……》、《炎热的暴风雪陌生的主宰……》、《多沉重的梦！那么多无声的幻影……》、《只在白天昏睡或者夜半醒来……》，以及长诗《三次邂逅》。

如果透过索菲亚神话来审视索洛维约夫的诗歌世界，可以肯定，他诗歌中最重要的建构性事件不是对双重世界"无望的二元性"简单的记录，而是穿越这两个世界界线的时刻。这一过渡通过两种形式的情节架构来实现：要么是在索菲亚降临到谷底世界以及继之而来的这个世界的更新（有时相反，是主人公攀升到山巅的世界）；要么是在谷底的世界本身的现象——自然界和爱情中索菲亚的神性幡然醒悟的情节。第一种形式的情节在歌谣式的诗歌（《我的女王有座高高的宫殿……》、《忽近，忽远，踪迹不定……》、《炎热的暴风雪陌生的主宰……》、《新生的库比娜》、《在天堂》），以及长诗《三次邂逅》中最为常见。第二种情节在所谓的"风景"或者"爱情"心理诗中最常见（《尘世的女主！我对你顶礼膜拜……》、《可怜的朋友，征途使你不堪疲惫……》、《伊玛努依尔》、《我们的相逢并非偶然……》等）。这一类诗中还包括索洛维约夫所谓的"政治"抒情诗，通常将这类诗与他的哲学诗分开研究。与此同时，这些诗情节的内在逻辑（《泛蒙古主义》，《Ex oriente lux》、《龙》）也同样在于通过

人的生活领悟世界历史事件中索菲亚的意义。用于第一种类型情节架构的是所谓的"垂直"空间布局，这种方法后来在勃洛克的《美女诗草》中得到继续发展。第二种类型的布局方式更为复杂多样，但最常见的是对空间结构的水平组织。

在《我的女王有座高高的宫殿》一诗中，对于女主人公世界的描写是引述《索洛曼诺夫箴言》的文本，这一点索洛维约夫的阐释者们曾多次指出[116]："聪明人为自己建了一座房子，砍掉了它的七根柱子。"(Ⅸ,1)

我的女王有座高高的宫殿，
下面有七根黄金柱子。
我的女王有个七棱的王冠，
上面镶嵌无数的宝石。

按照诺替斯教传统，女主人公花园里的"玫瑰"、"百合"也与索菲亚形象有关(试比较，在《智者之歌》中："我们把白色的百合同玫瑰，/ 同鲜红的玫瑰一起搭配")，正如光明与透明的主题一样("而在透明的波涛中银色的水流 / 捕捉鬈发和额头的光芒")。

主人公的世界与索菲亚的世界完全对立，这是冰冷黑暗的世界：

她看见，深更夜半的远方，
冷雾弥漫，风雪茫茫，
被她抛弃的朋友孤军奋战，
反抗黑暗凶残，濒临死亡。

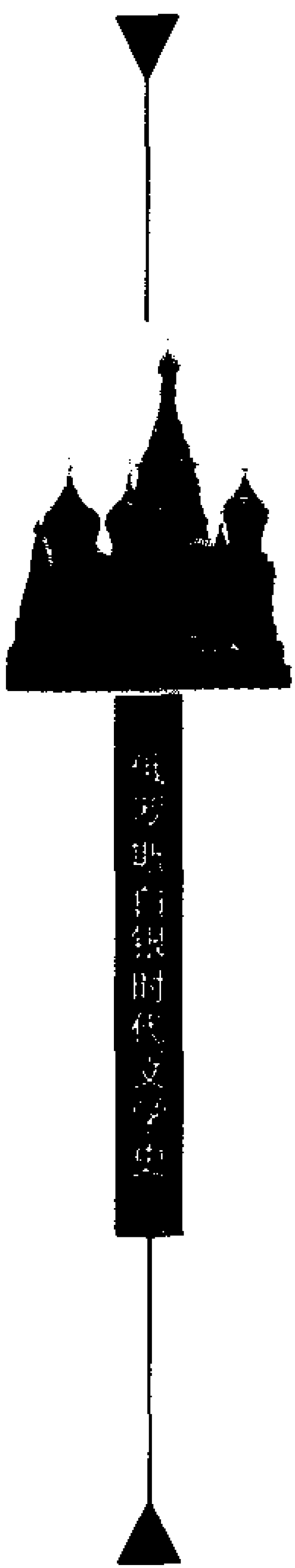
诗的第二部分一开始，便是从空间跨越界线：索菲亚降临主人公的世界("这位不速之客用她高贵的手 / 敲响她不忠的朋友之门")并且使这个世界更新：

像初春在阴暗的冬末出现，
容光焕发，在他身旁降临。
她浑身充满了温馨的柔情，
为他披上光芒四射的纱巾。

于是黑暗的力量消散如烟，
他周身燃烧起纯洁的烈焰。

这首诗的结尾部分也颇为引人注目。在结尾处，背叛的（因此濒临死亡）的主人公与女主人公"永恒"而不变的爱情对立，正是这爱情将他从死亡中拯救出来（"你背叛了誓言，但你的背叛/可能改变我的心？"）。可以有充分的理由相信，这首诗的情节是勃洛克戏剧《命运之歌》的情节基础：剧本的一开始，主人公居住在明亮的房子里，开满百合的花园环绕着房子，在这里，他抛弃了妻子叶莲娜。而在尾声时，叶莲娜来到背叛了她的格尔曼身旁，当时格尔曼几乎死在深夜的草原。具有拯救力量的"索菲亚式"女性忠诚的主题也贯穿勃洛克的作品集《不期而至的欢乐》[117]。的确，勃洛克笔下也出现了"堕落的"、被俘的索菲亚形象（如法伊娜，陌生女郎），这样的索菲亚是索洛维约夫诗中所未见的，尽管"背叛"的主题一直在暗示着她出现的可能性。

在索洛维约夫的诗歌体系中，这首诗对于其思想风格的形成也非常重要。这里指的是索洛维约夫与他最为亲近的传统之间的相互关系：费特的词汇在索洛维约夫的诗歌文本中经过变形和改造，获得了新的神圣意义，这些意义与关于索菲亚的神话诗学情节联在一起。这种对费特式隐喻的改造在两位诗人那些基本情节相合一目了然的诗作中特别明显：



> 我等待。你再次降临尘世，
> 我的未婚妻，我的女王。
> 于是清晨喷薄出紫红光芒，
> 萧瑟秋天带走的一切，
> 你都加倍地给予补偿。

这首诗的情节从外在的形式上与索洛维约夫诗中索菲亚"降临"的情节相合（诗中对女主人公称呼的一致十分重要——"女王"）。然而费特所讲的是春天的来临或者是心灵和自然力量的更新（"新坟上开满鲜花/一种无名的力量/欢庆自己的胜利"）。而在索洛维约夫的诗歌中战胜了"阴郁冬天"的"春天"主题，几乎失去了自己直接的意义，成为世界宗教革新的象征。

费特笔下季节的象征与世界诗歌传统中用自然时序喻人的不同年龄阶段有关[118]。而在索洛维约夫的抒情诗中，这一象征与和谐跟混乱之间永恒斗争的神秘情节联结在一起。

昼夜时光（傍晚、深夜、清晨、黎明、日暮、白天）的象征也经历了十分典型的变化，并且与黑暗和光明的象征相关联。在《晨雾中怯怯的脚步……》一诗中，一昼夜的时间（"晨雾"和"朝霞"，"寒冷的白天""夜半"）不仅与生活道路的涵义相关，而且寓指精神的功绩和自我完善。因此，这首诗中，甚至"夜半"的主题也并不意味着死亡，而是与之相反，喻示道路尽头最后的革新和澄明。

我还迈着坚定的脚步
朝向往之岸直走到深更夜半，
那里，在新星闪耀的山巅，
我珍爱的圣殿等待着我，
整座殿堂放射出胜利的火焰。

在那些谷底的世界中索菲亚的神性豁然省悟这一情节得以展开的诗作中，对传统意义的更新和改变特别重要。例如，在一首不长的诗歌《在"多尔涅"号甲板上》中，日出画面的最后一个诗节变成两个世界永恒斗争的画面：

快看，那血流成河，
将整个黑暗的力量缠绕。
古老的战争再次打响……
太阳，胜利的依然是太阳！

这一类型的诗中通常都有一个从"外部"向内部、向神圣层面过渡的诗节。

年轻一代象征主义者正是把这些诗节（或诗行）从索洛维约夫的抒情诗中搬到了自己"引用"的词典中，形成了共同的秘密意义群。下面仅引述几例：

光明源自黑暗。你那些玫瑰面庞
不可能耸立在
黑色巨石之上，
如果不是它们黑色的根
深深地扎进
幽暗的土壤

（我们的相逢并非偶然……）

噢，罗斯！满怀崇高的远见，
你一直沉缅于骄傲的思想：
你究竟要什么样的东方：
是波斯王还是基督的东方？

（《光从东方来》）

在这不见形迹的邂逅瞬间
彼岸的光辉再次将你照亮，
你抖落凡世沉重的梦境
既怀着爱慕又感到忧伤。

（《何需言语：在无垠的蔚蓝中……》）

孩子，别用徒劳的热望
捕捉浪涛翻涌的情欲之波：
你该仰望头顶的蓝天，
那爱情之岸静穆而空阔。

（《伊玛特拉》）

你光芒万丈，仿佛极地的烈焰，
你是黑暗混沌诞生的光明之女。

（《塞姆湖之冬》）

索洛维约夫的诗歌是通向费特、波隆斯基、丘特切夫的诗学和"年轻一代"象征主义诗歌的一座特殊桥梁。后者的诗是用一种特殊的语言、对自己的导师写诗的方法进行"改变"之后的象征语言从事创作的[119]。

8

"诙谐"诗和话剧是索洛维约夫诗歌创作的特殊领域。在这位哲学家生前，这样作品只为少数他亲近的朋友所知，尽管他将其中一些"诙谐诗"（这是索洛维约夫自己的定义）于 1886 年以笔名 "埃斯佩尔·格里奥特罗波夫公爵"（另外的说法是："K. 格里奥特罗波夫"，"格里奥特罗波夫公爵"）发表在《新时代》杂志上。然而，读者并不知道这些诗的作者是谁，这些诗也从未收入过索洛维约夫生前出版的诗集中。索洛维约夫的这一部分诗歌遗产可谓命运多舛。索洛维约夫的兄长米哈依尔和他的侄子谢尔盖一直对他都念念不忘，可是就连他们两个也都谨慎地反对这些诗面世或发表。1902 年，勃洛克试图系统调查索洛维约夫亲朋好友的私人文献资料，希望尽可能收集散见于其书信和纪念册中的这类幽默诗，但被索洛维约夫严辞拒绝："关于我兄弟的诙谐诗一事，我想对您说，我认为出版它们暂时不可能。其中比较好的一部分或者在政治上，或者在道德上未经过检查，而且我不认

为能够收集到足够数量经过检查的好诗，但只有在这些诗都收集到之后才能最终解决这个问题"[120]。准备出版索洛维约夫书信集的拉德罗夫在回忆中也提起其亲属不愿意发表类似的材料。发表了勃洛克与索洛维约夫往来信件的拉夫罗夫和科特莱列夫也认为："索洛维约夫的诙谐诗(正如他一些信件的主题和日常行为的一些特点一样)，与苦行者和哲学家、神秘论者严肃刻板的形象明显矛盾，而这一形象在索洛维约夫去世后立即在文学界形成。而这实质上对哲学家形象的歪曲只能由他的亲属、密友和崇拜者来完成，但他们，最终还是受制于文学界不公开发表只在亲朋好友范围内朗读的作品这一常例，在这个圈子里类似的自由是一种传统。"[121] 只是在 1921 年索洛维约夫诗集第七版时，谢·索洛维约夫才下决心在附录中发表了一章诙谐诗。然而，时至今日，索洛维约夫的这部分遗产的全貌仍然没有面世。很多文本至今不为人所知，也未经考证[122]。

对索洛维约夫讽刺诗的评价也远非众口一词。韦利奇科认为，索洛维约夫的创作甚至个性中存在"神秘"和"幽默"两条线索，这证明他天性的不和谐："经常互相干扰的两种创作思维结构有时交织在一起，导致令人沮丧的不和谐，例如我们在长诗《三次邂逅》中所看到的；有时当幽默与诙谐同神秘论交织在一起时，就会出现一些十分令人费解的东西，例如喜剧(？)《白百合》：其中个别的独白，如'我热，是因为你冷'，非常成功；但总体的印象是十分怪异，甚至对最具评价库兹马·普鲁特科夫作品才能的读者而言也是如此。无论如何，上述组成弗拉基米尔·索洛维约夫创作甚至个性为人的两个因素，毫无疑问，在他身上并非完全和谐地汇合在一起，并且因此给彼此带来某些损失。"[123] 至于说"狂热的信徒"索洛维约夫能够就圣经情节和"他大半生都严肃而热烈地谈论的那些精神现象"[124] 写出诙谐诗，韦利奇科认为这十分奇怪。布尔加科夫则以宽容的态度对待长诗《三次邂逅》中的诙谐调子："尽管乍一看来，索洛维约夫拿严肃的事情开玩笑这一惯常风格令人困窘，但对这首独特的'歌之歌'而言，却是唯一可能的风格。否则索洛维约夫就只能直接以安娜·施密特'表白'的调子说起或者写成赞美诗"[124]。然而，索洛维约夫将最严肃的神秘诗写进滑稽剧《白百合》的脚本中，布尔加科夫认为，这证明不可将"神秘主义与近乎神秘色情文学的神秘论混为一谈"，"这是索洛维约夫意义最含混、最令人不快的作品之一。"[126] 莫丘利斯基也认为，《白百合》"与其说是逗笑，不如说是吓人；索洛维约夫在这部荒诞不经的闹剧中讲述了四个失意的情夫去寻找白百合的故事，实际上是在自我嘲弄。他嘲弄自己最珍贵的圣物，即对永恒女友的爱，并且讽刺地模拟自己对索菲亚神秘的祈祷……索洛维约夫以何等不敬的幸灾乐祸挖苦自己年轻时对神智学的痴迷，在诙谐的剧本中塞进自己最具神秘倾向的诗作：《白百合与玫瑰》、《我们的相逢并非偶然》、《为何要给你热情和温柔》。"[127]

然而，无论这乍看起来多么不合情理，索洛维约夫的诙谐诗和讽刺作品有着更为广泛的读者群，比他永远是 füx Wenige 诗的崇高的神秘抒情诗更受欢迎。在此，与索洛维约夫在精神上最为接近的读者与未被此吸引的读者的品味完全对立。在这些诗被收入诗集

之前，它们就以手抄本的形式流传，在气氛友好的小团体中颇受欢迎，并且在同时代人的回忆录中得以发表。

深受亨利希·海涅和库兹马·普鲁特科夫讽刺作品影响的俄罗斯读者大众更容易接受索洛维约夫模拟俄国象征主义者的优秀作品，讽刺歌谣（《神秘的客人》、《未来的先知》、《神秘的教堂工友》、《勇士拉尔弗之秋游》）和讽刺短诗、寓言及自我模拟的作品。这里值得一提的是叶尔佐娃（洛帕廷娜）的看法，她也像很多回忆录作者一样，忆起索洛维约夫那时而能感染欢乐，时而令人害怕的特殊笑声："如果没有这笑声，那么他的形象就不会如此；他的外表十分奇特，仿佛不是来自这个世界，而正是对玩笑的钟爱、对库兹马·普鲁特科夫的引用、他作品中和说话时的尖刻与双关，还有他那古怪、粗野、然而那样富有感染力、那样真诚的笑声，将他与人们、与人群、与大地联系起来。"[128]洛帕廷对索洛维约夫的幽默诗给予极高评价："……在这些诗中他达到极致，以至于俄罗斯文学中这类作品没有可与之相提并论之作，甚至著名的库兹马·普鲁特科夫团体那些才华横溢的作品也无法与之相比。只有少数作家能够如此有趣地驾驭反差，能够信笔将庄严与平庸结合在一起，如此不露痕迹地由抒发激情的真诚过渡到对其漫画式的夸张，在严肃的戏剧激情旁堆砌上天真的荒诞，并且将不着痕迹地与对人之存在的荒诞的严肃讽刺融为一体的富有感染力的欢乐，贯穿于自己无拘无束想像的任性创造。"[129]



上述说法说明一个非常重要的问题，也恰是索洛维约夫的幽默中令人不解而气恼的问题。无论是以浪漫主义讽刺的手法对尘世现实生活不合逻辑的贬低（《三次邂逅》），还是对浪漫主义刻板公式或胡言乱语诗学、原则性的荒诞不稽的讽刺性模拟（"深夜他回来／受了伤，而且／吃下七块羊肉／一直吃到天亮"），都没有触及崇高的"神秘"意义，而只是以另一种看待世界的世俗观点与之对立。《三次邂逅》中的"永恒女友"并没有遭到讽刺或嘲笑，只有抒情男主人公是讽刺的对象，在他周围的凡夫俗子们（德国保姆、贝都因人、法捷耶夫将军）的眼中，他可笑而荒唐，受到讽刺的还有这个圈子本身。在《女读者和蝴蝶花》一诗的荒诞世界中，根本就没有崇高的神圣层面。但在诸如《Ewig-Weibliche》这样的诗歌，特别是在话剧《白百合》中，最深刻的神秘主义价值观遭到讽刺。崇高与滑稽可笑之间这种相互关系已经无法放到浪漫主义讽刺的框架中。但对神圣进行讽刺的传统具有很深的文化渊源。对讽刺性作品起源的研究表明，将神圣的礼拜变成滑稽剧和闹剧的语言，在神职人员的参与下对上帝本身进行讽刺性模拟，"礼拜合唱是一堆荒诞不经的话"，流浪汉和动物们的教堂环境（试比较，动物，特别是熊，在《白百合》中的作用），所有这些中世纪讽刺性模拟的特点，揭示了神圣与讽刺、神秘的方针与嘲笑之间原初的联系[130]。然而，新时期文化几乎没有失去对这一传统的记忆，将讽刺性模拟用于社会内容。索洛维约夫的"神秘主义闹剧"是对古代神圣与可笑不可分割这一传统的复活，其出现没有得到读者的理解。尽管对索洛维约夫如此重要的这种俄国经典文学中的崇高与滑稽并存，其实已经在陀思妥耶夫斯基

的长篇小说中表现出来。二十年后，象征主义讽刺诗歌和戏剧也走上这条道路：同样的问题困扰着勃洛克的《爱开玩笑的人》、《不期而至的欢乐》和安德列·别雷的《第二交响曲》（“戏剧式的”）。

在索洛维约夫的遗产中，尽管其幽默诗中胡言乱语式诗学显然占边缘地位，但却具有不容置疑的生命力，与库兹马·普鲁特科夫的讽刺诗一道，对一批讽刺诗人风格的形成产生了一定的影响，而且，可能通过这代人对现实艺术流派作为认识“更准确意义”之方法的无意义诗学产生影响。

根据标注的日期可见，索洛维约夫在整个一生期间都在创作“诙谐”诗和戏剧。明茨正确地指出，“其特点的变化与索洛维约夫诗歌总体的发展密不可分，应当在总的背景下将其作为诗人哲学诗经常的相关物来研究”[131]。对于索洛维约夫本人而言，对他诗歌创作的这两个领域都非偶然的信念可以用整个宇宙生活的深刻规律来表达：

这就是规律：一切好东西都在雾里，
而身旁除了痛苦，就是滑稽。
我们不应错过这双重的边界：
用笑声清脆和嘶哑嚎啕
创造出宇宙的和谐。

让笑声回荡起自由之波，
愤恨不配我们今天的生活。
可怜的缪斯，哪怕你只有一次
踏上昏暗行程面带年轻的笑靥，
用你和善的微笑面对生命之恶，
让它平静下来，哪怕只有片刻。

注释：

1. 《勃洛克文集》，八卷本，莫斯科，1962，第 5 卷，448—449 页。
2. 参见特鲁别茨科伊，《索洛维约夫的世界观》，两卷本，莫斯科，1995，第 1 卷，94—95 页。
3. 谢·索洛维约夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫的生活和创作发展过程》，莫斯科，1997，6 页。
4. 特鲁别茨科伊，同注释 3 所引文本，第 1 卷，99—100 页。
5. 谢·索洛维约夫，同注释 3 所引文本，5 页。
6. 列文，《哲学文本中的结构不变式：弗·索洛维约夫》，《俄国白银时代：选篇》，莫斯科，1993 年，5 页。
7. 索洛维约夫，《诗歌和诙谐剧》（大型诗人文库），明茨撰写序言并注释，列宁格勒，1974。

8. 谢·索洛维约夫.,同注释 7 所引文本,30 页。

9. 韦利奇科,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与创作》,见《弗拉基米尔·索洛维约夫评论集》,莫斯科,1991,15 页。

10. 卢基扬诺夫,《索洛维约夫的青年时代:传记材料》,三册,彼得格勒,1921,第三册,第 1 版,83 页。

11. 同注释 10 所引文本,83 页。

12. 《勃洛克文集》,八卷本,第 5 卷,451—452 页。

13. 莫丘利斯基,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与学说》,见《果戈理、索洛维约夫、陀思妥耶夫斯基》,莫斯科,1995,97 页。

14. 关于希特罗沃参见:别扎布拉佐娃,《回忆兄弟弗拉基米尔·索洛维约夫》载《缅怀索洛维约夫》,103—105 页;叶利佐娃,《超凡脱俗之梦》,同上,136—138 页;谢·索洛维约夫,《弗·索洛维约夫生活和创作的发展过程》,184—192 页;洛谢夫,《弗·索洛维约夫及其时代》,莫斯科,1990,656—663 页。

15. 参见陀思妥耶夫斯卡娅,《回忆录》,莫斯科,1987,277—278 页,346—347 页;维·伊万诺夫,《论弗·索洛维约夫对于我们宗教意识命运的意义》,见《缅怀索洛维约夫》,344—354 页;特鲁别茨科伊,《弗·索洛维约夫的世界观》,第 1 卷,80—85 页;拉德洛夫,《陀思妥耶夫斯基与索洛维约夫》,见《陀思妥耶夫斯基,文章和文献》,彼得格勒,1922;谢·索洛维约夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫生活和创作的发展过程》,149 页,180—182 页; 洛谢夫,《弗·索洛维约夫及其时代》,506—514 页;普鲁茨科夫,《文学作品的历史比较分析》,列宁格勒,1974,124—162 页;洛德 B.《陀斯妥耶夫斯基与弗拉基米尔·索洛维约夫》,《斯拉夫与东方评论》,伦敦,1964,第 42 卷,99 期,415—426 页。

16. 弗·索洛维约夫,《三种力量》,见《索洛维约夫文集》,两卷本,科特莱列夫编辑,科特莱列夫和拉什科夫斯基注释,莫斯科,1989,第 1 卷,29 页。

17. 特鲁别茨科伊,《弗·索洛维约夫的世界观》,第 1 卷,81—83 页。下文引用此书注明《索洛维约夫—1》。

18. 谢·索洛维约夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫生活和创作的发展过程》,180—182 页。

19. 莫丘利斯基 K.B.,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与学说》,107 页。

20. 谢·索洛维约夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫的生活和创作发展过程》一书对这一公理进行了详细转述,前面提到的洛谢夫的著作也对这一转述进行了分析。最初用法语发表:弗拉基米尔·索洛维约夫,《有关索菲亚和其他法国作品的文献》,由 F. 鲁洛出版并推介,洛桑,《人类纪元》,1978。完整的俄语译文出现在《弗·索洛维约夫,索菲亚,宇宙学说的开端》一书当中,科济列夫翻译及注释,译文载《逻各斯:哲学文学杂志》,1991,第 1、2 期。又见:科济列夫,《未完成公理的悖论》,《逻各斯》,1991,第 1 期。

21. 列昂季耶夫,《拜占廷主义和斯拉夫主义》,见列昂季耶夫,《隐士札记》,莫斯科,1992,116 页。

22. 弗·索洛维约夫,《完整知识的哲学原理》,《索洛维约夫文集》,两卷本,总编和编者按为古雷卡和洛谢夫撰写,第 2 卷,莫斯科,1988,142 页。下文引用此书注明《索洛维约夫—2》。

23. 同注释 22 所引文本,143 页。

24. 同注释 22 所引文本,177 页。

25. 同注释 22 所引文本,152 页。

26. 同注释 22 所引文本,174 页。

27. 弗·索洛维约夫,《抽象原理批判》,《索洛维约夫—2》,第 1 卷,744 页。

28. 同注释 27 所引文本,744 页。

29. 参见别雷,《关于巫术》,《新路》,1903, 第 9 期,106—109 页; 别雷,《作为世界观的象征主义》, 莫斯科,1994,244—255 页;维·伊万诺夫,《当代象征主义的两种流向》,见《伊万诺夫文集》第 2 卷,布鲁塞尔;1974,536—561

页；维·伊万诺夫，《象征主义约言》，同上，588—603 页；勃洛克，《俄国象征主义当前的状况》，见《勃洛克文集》，八卷本，第 5 卷，425—436 页。比较：叶尔米洛娃，《"巫师们"的诗歌和忠于物质的原则》，《19 世纪末 20 世纪初俄国文学美学理论》，莫斯科，1975，187—206 页；尤里耶娃，《安德列·别雷：生活革新和巫术》，《俄国文学》，1992，第 1 期，58—68 页；拉夫罗夫，《20 世纪最初十年的安德列·别雷》，莫斯科，1995，112—115 页。

30. 讲座的历史复原参见弗洛罗夫斯基，《哲学硕士弗·索洛维约夫的宗教哲学讲座》，《德米特里·奇车夫斯基之诞辰》，慕尼黑，1966，221—236 页；诺索夫，《弗·索洛维约夫第 12 次〈宗教哲学讲座〉复原》，《象征》，巴黎第 28 期，1992 年 12 月，245—258 页。类似的分析著作参见特鲁别茨科伊，《弗·索洛维约夫的世界观》，第 1 卷，316—402 页；莫丘利斯基，《弗拉基米尔·索洛维约夫：生活与学说》，111—120 页；谢·.索洛维约夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫生活和创作的发展过程》，145—152 页；津科夫斯基，《俄国哲学史》，两卷本，列宁格勒，1991 年，第 2 卷，第 1 部分，33—54 页。

31. 《索洛维约夫—1》，第 2 卷，27 页。

32. 同注释 31 所引文本，130 页。

33. 同注释 31 所引文本，131 页。

34. 同注释 31 所引文本，132 页。

35. 同注释 31 所引文本，132—133 页。

36. 同注释 31 所引文本，134 页。

37. 同注释 31 所引文本，137 页。

38. 同注释 31 所引文本，142 页。

39. 特鲁别茨科伊，《弗·索洛维约夫的世界观》，第 1 卷，348 页。

40. 参见论神秘主义情节：霍尔，《百科词典有关共济会、炼金术、希伯来神秘哲学、蔷薇十字会象征主义哲学的词条》，第 1 卷，新西伯利亚，1992，43—88 页；施泰纳，《作为神秘事实和古代秘密宗教仪式的基督教》，埃里温，1991；托波罗夫，关于仪式。问题引论《民间文学和早期文学遗产中的古代仪式》，莫斯科，1988，7—60 页；埃利亚德，《神圣与世俗》，莫斯科，1994。关于俄罗斯象征主义者笔下神秘主义情节的作用参见：西拉尔德、巴尔塔，《俄国象征主义的但丁密码》，《斯拉夫学研究》，三十五卷本，1—2，1989，61—95 页；普利霍季科，《勃洛克的神话诗学》，弗拉基米尔，1994，8—9 页；同上作者，《20 世纪初神秘主义的复活。耶特斯和勃洛克的戏剧》，载《18—20 世纪外国文学中的体裁标准：大学间学术研讨会报告提纲》，高尔基市，1990，34—35 页。

41. 关于诺替斯教义对索洛维约夫索菲亚学说的影响参见洛谢夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫及其时代》，莫斯科，1990，178—182，244—250 页；谢·索洛维约夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫生活和创作的发展过程》，97、125—128 页。

42. 关于索洛维约夫对于犹太教问题所持的立场参见莫丘利斯基，《弗拉基米尔·索洛维约夫：生活与学说》，145—147 页；托波罗夫，《"争论"还是"友谊"》；埃奎诺克斯，《纪念亚·梅尼文集》，莫斯科，1991，147—149 页。

43. 参见弗·索洛维约夫 1888 年 12 月 28 日致兄长米哈依尔的信。

44. 莫丘利斯基，《弗拉基米尔·索洛维约夫：生活与学说》，173 页。

45. 同注释 44 所引文本，178 页。

46. 弗·索洛维约夫，《爱情的意义》，见索洛维约夫，《艺术哲学和文学批评》，莫斯科，1991，113 页。

47. 同注释 46 所引文本，114—115 页。

48. 同注释 46 所引文本，115 页。

49. 同注释 46 所引文本，140 页。

50. 同注释 46 所引文本，146 页。

51. 弗·索洛维约夫,《柏拉图的生活戏剧》,同注释 46 所引文本,201 页。

52. 此处指的是马克舍耶娃回忆录中所写的索洛维约夫幻觉中见到魔鬼 (《忆弗拉基米尔·索洛维约夫》,275 页)。又见:韦利奇科,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与创作》,同上,51—54 页。

53. 布尔加科夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫与安娜·施密特》,见布尔加科夫,《沉思》,莫斯科,1996,58 页。

54. 别雷,《世纪之初》,莫斯科,1990,138—145 页。

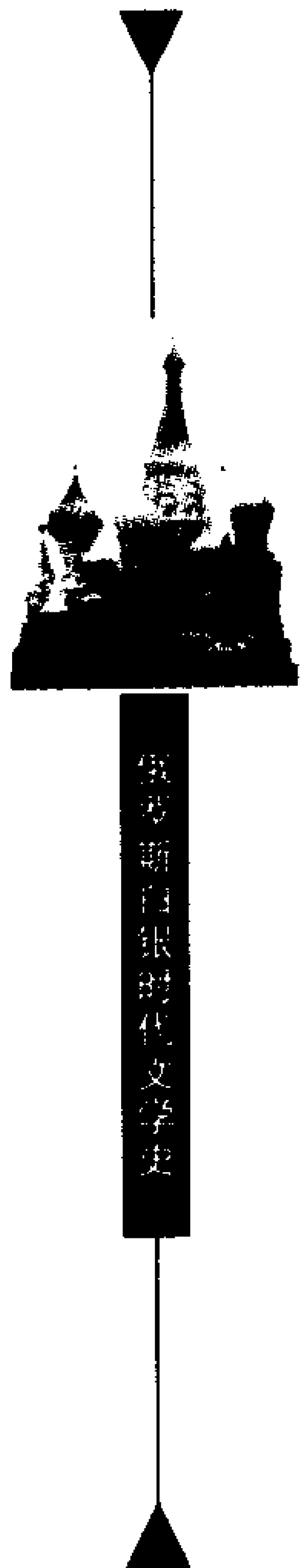
55. 莫丘利斯基,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与学说》,213 页。

56. 弗·索洛维约夫,《第三次再版前言》,见《弗拉基米尔·索洛维约夫诗集》,第 3 版,圣彼得堡,1900,14—15 页。

57. 《索洛维约夫—2》,第 1 卷,744 页。

58. 《弗拉基米尔·索洛维约夫书信集》,四卷本,圣彼得堡,社会利益出版社,1909,第 2 卷,183 页。

59. 同注释 58 所引文本,第 1 卷,114 页。



60. 莫丘尔斯克,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与学说》,197 页。

61. 特鲁别茨科伊,《索洛维约夫的世界观》,第 2 卷,314 页。

62. 弗·索洛维约夫,《自然中的美》,见索洛维约夫《艺术哲学和文学批评》,30 页。

63. 同注释 62 所引文本,30 页。

64. 索洛维约夫,《通向正面美学的第一步》,同注释 62 所引文本,95 页。

65. 索洛维约夫,《柏拉图的生活戏剧》,同注释 62 所引文本,174 页。

66. 同注释 62 所引文本,174 页。

67. 特鲁别茨科伊,《索洛维约夫的世界观》,第 1 卷,35—36 页。

68. 同注释 67 所引文本,36—37 页。

69. 同注释 67 所引文本,38 页。

70. 弗·索洛维约夫,《自然中的美》,见索洛维约夫,《艺术哲学与文学批评》,72 页。

71. 同注释 70 所引文本,73 页。

72. 弗·索洛维约夫,《艺术的普遍意义》,同注释 70 所引文本,78 页。

73. 同注释 70 所引文本,78 页。

74. 同注释 70 所引文本,83 页。

75. 同注释 70 所引文本,83 页。

76. 同注释 70 所引文本,89 页。

77. 对索洛维约夫批评文章及其与其美学理论关系的论著参见:施塔姆勒 H.,《作为文学批评家的弗拉基米尔·索洛维约夫》,见《俄罗斯评论》,总第 22 期,1963,第 1 期,68—81 页(奈奇德尔,《斯拉夫语文学年鉴》,1973,36—61 页);佩列别尔金娜,《弗拉基米尔·索洛维约夫哲学思想体系下的文学批评活动》,坦姆珀,1995;科特莱列夫,后记);弗·索洛维约夫,《诗歌、美学、文学批评》,莫斯科,1990,479—493 页;加里采娃、罗德年斯卡娅,《艺术家的现实事业》(《弗拉基米尔·索洛维约夫的〈正面美学〉和文学创作观》),见弗·索洛维约夫,《艺术哲学与文学批评》,8—29 页;齐姆巴耶夫、法久欣科,《弗拉基米尔·索洛维约夫——批评家和政论作家》,见弗·索洛维约夫,《文学批评》,莫斯科,1990,5—34 页。

78. 特鲁别茨科伊,《索洛维约夫的世界观》,第 1 卷,17 页。

79. 同注释 78 所引文本,17—18 页。

80. 弗·索洛维约夫,《关于抒情诗:由费特和波隆斯基晚期诗歌谈起》,见索洛维约夫,《艺术哲学与文学批评》,401 页。

81. 同注释 80 所引文本,402 页。

82. 同注释 80 所引文本，403 页。

83. 参见格里亚卡洛娃，《勃洛克早期抒情诗形象性探源（波隆斯基和弗·索洛维约夫）》，见《亚历山大·勃洛克：研究与文献》，列宁格勒，1991，49—63 页。

84. 弗·索洛维约夫，《阿·康·托尔斯泰伯爵的诗歌》，见弗·索洛维约夫，《艺术哲学与文学批评》，483 页。

85. 弗·索洛维约夫，《波隆斯基的诗》，同注释 84 所引文本，530 页。

86. 弗·索洛维约夫，《论抒情诗》，同注释 84 所引文本，409 页。

87. 弗·索洛维约夫，《论丘特切夫的诗歌》，同注释 84 所引文本，473—474 页。

88. 弗·索洛维约夫，《论普希金诗作中的诗歌意义》，同注释 84 所引文本，328—329 页。

89. 弗·索洛维约夫，《莱蒙托夫》，同注释 84 所引文本，387 页。

90. 弗·索洛维约夫，《论抒情诗》，同注释 84 所引文本，412 页。

91. 弗·索洛维约夫，《阿·康·托尔斯泰伯爵的诗》，同注释 84 所引文本，494 页。

92. 弗·索洛维约夫，《莱蒙托夫》，同注释 84 所引文本，385 页。

93. 弗·索洛维约夫，《普希金的命运》，同注释 84 所引文本，294 页。

94. 弗·索洛维约夫，《莱蒙托夫》，同注释 84 所引文本，397 页。

95. 弗·索洛维约夫，《米茨凯维奇》，同注释 84 所引文本，379 页。

96. 对《普希金的命运》一文反响的简明综述参见诺索夫的注释（弗·索洛维约夫，《艺术哲学与文学批评》，664—665 页）以及别尔科夫、拉夫罗夫，《普希金作品及研究文献索引，1886—1899》，莫斯科—列宁格勒，1949，706—707 页。

97. 罗赞诺夫，《基督都是消极的还是积极的》，载《罗赞诺夫文集》，两卷本，第 1 卷，又见《宗教与文化》，莫斯科，1990，196—198 页。

98. 梅列日科夫斯基，《莱蒙托夫——超人类的诗人》，见梅列日科夫斯基，《在平静的漩涡中》，莫斯科，1991，381 页。

99. 谢·索洛维约夫，《神学和批评随笔》，托木斯克，1996，122 页。

100. 埃利斯，《俄国象征主义者》，托木斯克，1996，216 页。

101. 同注释 100 所引文本，202 页。

102. 勃留索夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫：其诗歌的涵义》，见《勃留索夫文集》，七卷本，莫斯科，1975，第 4 卷，230 页。

103. 艾亨瓦尔德，《俄国作家剪影》，莫斯科，1994，370 页。

104. 莫丘尔斯克，《弗拉基米尔·索洛维约夫：生活与学说》，202 页。

105. 布尔加科夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫与安娜·施密特》，见布尔加科夫，《沉思》，52 页。

106. 罗赞诺夫，《纪念弗·索洛维约夫》，载《缅怀弗拉基米尔·索洛维约夫》，337 页。

107. 关于索洛维约夫对年轻一代象征主义者诗歌创作的影响参见：利沃夫—罗加切夫斯基，《当代心灵的抒情诗（B.索洛维约夫、别雷、勃洛克）》，《当代世界》，1910，第 8 期，1—25 页；斯洛尼姆斯基，《勃洛克与弗拉基米尔·索洛维约夫》，《关于亚历山大·勃洛克》，彼得堡，1921；明茨，《青年勃洛克的诗歌理想》，《勃洛克研究文集》，塔尔图，1964，172—225 页；格罗莫夫，《勃洛克及其先辈和同时代人》，列宁格勒，1986，55—122 页；克尼格、利瑞克，《索洛维约夫及基同时代人别雷和勃洛克》，阿姆斯特丹，1973。

108. 勃留索夫，《弗拉基米尔·索洛维约夫：其诗歌的涵义》，221 页。

109. 明茨，《诗人弗拉基米尔·索洛维约夫》，弗·索洛维约夫，《诗歌及诙谐剧》，列宁格勒，1974，大型（诗人文

库),22 页。

110. 下述所著作研究索洛维约夫的诗歌:萨沃德尼克,《弗·索洛维约夫的诗歌》,莫斯科,1901;拉德洛夫,《弗·索洛维约夫的创作》,圣彼得堡,1909;丘尔科夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫的诗歌》,《生活问题》,1905,第5期,100—118页。

111. 勃留索夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫:其诗歌的含义》,220页。

112. 同注释111所引文本,220页。

113. 布尔加科夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫与安娜·施密特》,59页。

114. 同注释113所引文本,61页。

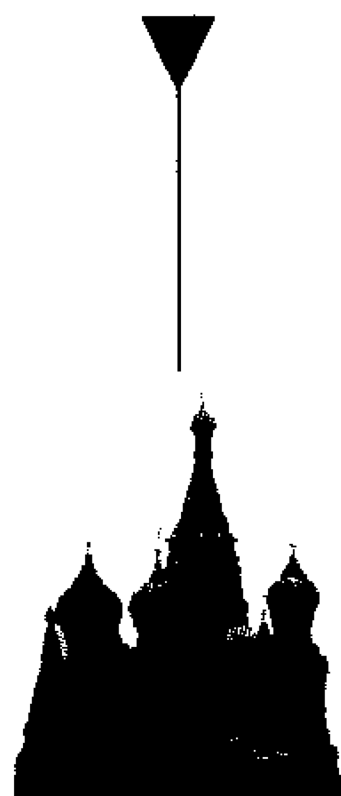
115. 同注释113所引文本,66页。

116. 例如,明茨对《索洛维约夫诗歌及诙谐剧》的注释,293页。

117. 关于索洛维约夫宗教诗歌理论对于勃洛克构思剧本的意义(该剧并没有引用其诗)参见:普利霍季科,《勃洛克的神话诗学》,36—8页;关于"忠诚拯救世界"这一主题可参见:马戈梅多娃,《勃洛克》,《不期而至的欢乐》,《标题的由来和诗集的结构》,《勃洛克与世纪初文学发展的主要趋势》,《勃洛克研究文集》,第7辑,塔尔图,1986,51—3页。

118. 参见格里戈里耶娃,《费特的话语和形象》(《永恒之火》),格里戈里耶娃、伊万诺娃,《19—20世纪的诗歌语言:费特,现代抒情诗》,莫斯科,1985,50—60页。

119. 关于索洛维约夫诗歌中对传统意义的革新之简要说明参见科热夫尼科娃,《20世纪俄国诗歌的用词》,莫斯科,1986,144—148页。



120. 《文学遗产》,第92卷,第1册,莫斯科,1980,411页。

121. 同注释120所引文本。

122. 关于索洛维约夫诙谐诗在其创作中的意义以及与之相关的文本学问题详见:明茨,《勃洛克喜剧性的起源:(弗·索洛维约夫与勃洛克)》,《塔尔图大学学报》,塔尔图,1971年,第266期,124—94页;《诗人弗·索洛维约夫手稿遗产:诗歌的个性结构与文本学》,明茨整理,《塔尔图大学学报》,塔尔图,1975年,第358期,372—395页;加列托、科特莱列夫,《对弗·索洛维约夫M200诗歌的鉴定》,附录:《给罗赞诺夫的题诗》,De Visu. 1994,第1—2期,62,66页。

123. 韦利奇科,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与创作》,见《弗拉基米尔·索洛维约夫论》,61页。

124. 同注释123所引文本,57页。

125. 布尔加科夫,《弗拉基米尔·索洛维约夫与安娜·施密特》,64页。

126. 同注释125所引文本,81页。

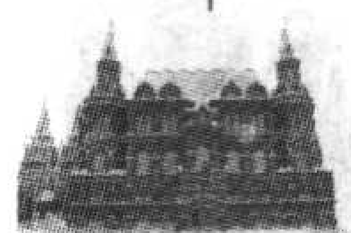
127. 莫丘利斯基,《弗拉基米尔·索洛维约夫:生活与学说》,121页。

128. 叶利佐娃,《彼岸之梦:(纪念弗·索洛维约夫辞世20周年)》,见《弗拉基米尔·索洛维约夫论》,122页。

129. 洛帕廷,《纪念弗·索洛维约夫》,见《弗拉基米尔·索洛维约夫论》,450页。

130. 参见弗莱金堡,《讽刺性模拟作品的起源》,见库什利娜主编的《哈哈镜中的俄罗斯文学》,莫斯科,1993,392—404页。

131. 明茨,《勃洛克讽刺剧的起源:弗·索洛维约夫与勃洛克》,127页。





季米特里·梅列日科夫斯基

第十七章

德米特里·梅列日科夫斯基

◎博伊丘克 著　何书林 译

德米特里·谢尔盖耶维奇·梅列日科夫斯基(1865—1941)的作品在俄罗斯传统学术界长时期以来受到忽视,对其作品的评价也带有明显的偏见,并且多用于"离经叛道"的意义。之所以如此,作家的反苏侨民身份是个重大的原因(侨民作家的另一位著名代表人物是梅列日科夫斯基的妻子济·尼·吉皮乌斯,他们1889年结婚,志同道合使他们的婚姻得以长久维系)。但是,即使是在改革以前,俄罗斯文学艺术界对待这一问题的观点和态度也并不一致——读者及文艺批评界对待梅列日科夫斯基的态度,从一开始就远非同一个声音[1]。

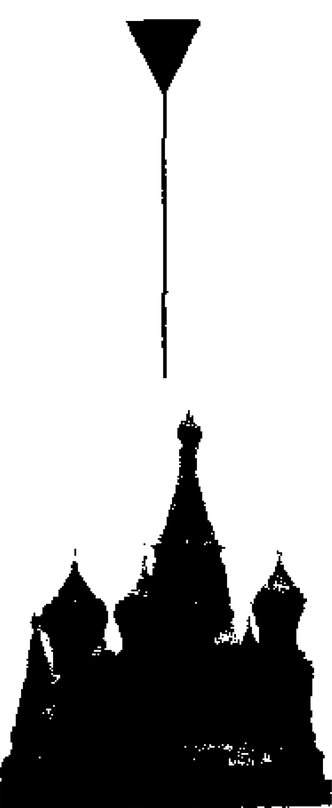
早在19世纪80年代,梅列日科夫斯基就已经名噪一时了。在接下来的几十年里,也就是在他逐渐确立"新艺术"观的那段时间,他的作品在读者群中所获得的成功,足以让他同时代的多数人称羡不已。曾几何时,梅列日科夫斯基的"艺术散文,同他的诗歌一样,简直以变量参数的形式得到了……充分普及……这在某种程度上使得作家的命运有所改善"[2]。他早就成了各通俗杂志的抢手撰稿人。可观的销量,无数次的再版,足见读者对他作品的兴趣有多么浓厚。在当时的象征主义作家中,能与梅列日科夫斯基一争高下的只有巴尔蒙特和索洛古勃。批评家和与梅列日科夫斯基同时代的作家对待他态度复杂,但并非总

是带有成见或给予蔑视。与早期象征主义作品常常受到批评家的嘲讽情况相反，梅列日科夫斯基的第一部历史三部曲《基督与反基督》发表之初，就获得好评[3]。在20世纪最初十年及1910—1920这段时间的初期，梅列日科夫斯基已经为自己争得了足够的口碑。这时，他的俄罗斯“新艺术”奠基人及导师的地位已经得到公认，很少有人再对此予以质疑了。“近二十年来，几乎所有的人都把梅列日科夫斯基称为‘尊敬的’、‘著名的’了。由沃尔夫出版的他的十五卷集，让读者和批评家亲眼目睹了他的文学巨著，并给予很高的评价。”刚刚进入20世纪第二个十年时，伊兹梅洛夫就下过如此精辟的论断。尽管出于种种原因人们所表达的观点不尽一致，梅列日科夫斯基在世纪之交所出版的一些主要书籍（《永恒的伴侣》、第一部历史三部曲、学术性著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》），即使是在思想上及美学立场上与他相去甚远的人们，也都给予了很高的评价。他同时代的人，对他戏剧创作那包罗万象的广度，对他创作的高产，对他作为一个文化传播者的执著，都做出了应有的评价。作为一个文化传播者，他致力于打破“本国”与“外国”的壁垒，致力于创建一种在本国与西欧之间没有界限的世界文学（从19世纪90年代关于小普里尼·马克·阿夫列里、卡尔德隆的随笔以及古希腊悲剧的翻译，一直到他晚年的作品，都贯穿着这一精神）。梅列日科夫斯基也得到了被正式承认的机会——他被提名为科学院院士的候选人，[4]在20世纪第二个十年，他曾出任帝国剧院文学戏剧委员会的委员。毫无疑问，他成了世纪之交在俄罗斯境外少有的最负盛名的作家，他的作品被译成多种欧洲语言，从他成名的那一刻起，他就同霍夫曼斯塔里或布兰代斯一样，受到了广泛的赞誉（尽管这种赞誉并不是狂热的和无条件的）[5]。

据当代学者考证，20世纪初，在英国、法国和德国，梅列日科夫斯基的名字是与契诃夫和高尔基的名字一样被人津津乐道的[6]。在西方，人们对他的第一部三部曲的兴趣尤为浓厚。人们之所以如此称道这部作品，一是它风格简约，极大地减轻了翻译的难度，再者就是作者对欧洲传统历史小说具有相当丰富的知识。比如，蔡特林就认为：“如果俄罗斯与欧洲之间有一个文学契约的话，那么，《列奥纳多》的作者就不会再感到困惑了[7]。”连续多年，梅列日科夫斯基的书，“尤其是《列奥纳多·达·芬奇》在欧洲任何一个国家的任何一个书店里，都能找到它的多种译本”——20世纪40年代初，作家的另一位比较年轻的同时代人曾经这样回忆[8]。关于作家在西方的知名度，勃留索夫在《天平》杂志中也曾经满怀兴奋之情地大书特书[9]。“历史奇迹般地宣称：梅列日科夫斯基为托尔斯泰的继承人”——提出这一观点的人，那位给《文学通讯》杂志撰写脚注的文学评论家，所依据的正是国外批评家的观点[10]，比如，《每日电讯报》的一位评论家就持这种观点，称：梅列日科夫斯基是“托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的当之无愧的继承人，同时，说他可与著名的《你往何处去》一书的作者一决高下[11]。

不过，伦德贝格也曾经发表过这样的看法：广大读者只是把作家当作一个历史小说家

看待，他们在欣赏他的作品时，最感兴趣的主要是他那突发奇想杜撰出来的情节。我们认为，伦德贝格的这一看法倒未必是对事实的歪曲[12]。梅列日科夫斯基在自己的自传里提到俄罗斯国内的一些评论家时，毫不掩饰地称他们永远是“不友善的”，这种说法并非言过其词[13]。尼科利斯基的话也证实了这一点，他说：“在我们的报刊上，梅列日科夫斯基总是被笼罩在一种不友善的阴影之中，任何其他一位当代作家恐怕都没有这样的遭遇。”[14] 罗赞诺夫则称，人们对梅列日科夫斯基“嘲弄了几十年”[15]。很多年以后，阿尔达诺夫回忆道，作家简直是“全天候”地遭受不违反文学礼仪的诟骂（不仅是对他的戏剧和文章，甚至连他的《列奥纳多》也难逃厄运）[16]。



梅列日科夫斯基文学作品厄运的根源，并非仅仅在于某个团体或个人的不公正。值得注意的事，很早就有人指出，他的作品，无论是整体还是局部，都是不完善、不成功的。持这种观点的人，不仅有他的传统论敌（如在世纪之交，沃伦斯基就是其中之一），甚至还有与他关系很密切的作家，比如别雷就和其他人一起最早表达了这样的看法：梅列日科夫斯基作为一个人比作为一个作家更伟大。这种观点别雷后来曾经多次重复过。别雷在 1907 年谈到梅列日科夫斯基时，称他为“当代最无助的矛盾困惑体”，同时他还强调指出：“梅列日科夫斯基在所有的方面都没有把自己巨大的才能充分发挥出来，他不是一个彻底的大艺术家，不是一个彻底的有洞察力的批评家，不是一个彻底的神学家，不是一个彻底的历史学家，也不是一个彻底的哲学家。”[17] 这种观点以及后来出现的与之相似的一些意见充分反映了文化现实及文学现实的发展状况，其中也指出了作家精神世界的内在特点，这些特点，在他以后生活道路上的每一个阶段都表现得越来越明显。

梅列日科夫斯基曾在自己文集的序言中声言，他这部文集各卷之间“尽管存在着差异，有时甚至互相矛盾，但它们之间都有着一种不可分割的联系”（Ⅰ，5）。他所有作品的惊人的高度一致性，总是在某种统一的轨道上前进的方向性，几十年一贯善于体现最丰富的构思的能力，让最初读梅列日科夫斯基作品的人都震惊不已。与此同时，他的作品总是表现一种固有的并且是非常明确的发展规律。作为宫廷重臣之子，他在彼得堡大学文史系毕业以后（1888），就成了一名职业作家。作为一个民粹主义的狂热追随者（梅列日科夫斯基后来曾把米哈伊洛夫斯基和乌斯宾斯基称为自己的启蒙老师），他于 19 世纪 80 年代以纳德松派抒情诗人的身份崭露头角。在接下来的十年当中，他与明斯基和索洛古勃一样，在自己的诗中把 80 年代社会活动家的活动表现为世纪末思想与情结的综合体。“梅列日科夫斯基那看似调侃的嬉笑怒骂，让所有的人都振聋发聩”，在回忆 19 世纪 80 年代末彼得堡的文学社团时，沃伦斯基曾经这样写道：“在米哈伊洛夫斯基在场并且在他盛怒的情况下，发生了与老一代权威正式决裂的一幕。”[18] 勃留索夫把梅列日科夫斯基的诗集《象征》的出现称作自己一生中的重大事件，并把这本诗集当作自己的必备书籍放在案头[19]。《象征》就如同教科书一样，成了“阐释俄罗斯文学衰败的原因以及谈论当代俄罗斯文学新潮流”

的最重要的书籍(1893)。我们有理由把它当作第一批我国"新艺术观"的集大成之作。

但是,梅列日科夫斯基给后来的文学家们影响最大的并不是他的抒情诗,而是他另外一些创作领域。如果说抒情诗在19世纪90年代曾经让那些刚步入诗坛的是人们情有独钟的话,那么在以后的日子里它就逐渐被冷落了,致使人们间或还会想起当时年轻诗人勃留索夫的慷慨陈词[20];应该指出,梅列日科夫斯基的诗得以广泛传诵(同稍晚些时候巴尔蒙特和谢维里亚宁的诗成为时尚一样),意味着读者欣赏口味的平民化,不再过于苛求。杰拉皮阿诺指出:"曾几何时,贵族聚会,大学生开晚会,人们都在慷慨激昂地读他的诗,同时带有一种当时独具的特点,就是并非情发于中"[21]。由于作家在认识辩证方面的大彻大悟及与之竞争的对手的不断增加,到了世纪之交,读者对他的散文作品的需求就无限量地增加了。梅列日科夫斯基作为一个散文作家的实践所具有的意义,对于当代人来讲并不仅仅局限于历史浪漫主义精神(在他1895—1897年间创作的《十五世纪的故事》中,梅列日科夫斯基在俄罗斯象征主义作家中首先尝试使用总体模仿的手法,使自己作品的形式"完全符合作品中所表现的时代")[22]。基于他对未来文学的理解,作为一个革新者,在文学流派方面,他首先创建了历史诡辩主义,而人们经常把它定义为"世界观型思想小说的变体"。梅列日科夫斯基在自己的三部曲《基督与反基督》中,在遵循贯穿全篇主旨的基础上,尽可能地使用了各种叙述手段。他通篇使用比喻,并把所塑造的带有某种思想共性的形象予以提升,把艺术题材拓展为具有史料价值的神话情节。这些情节独具艺术魅力,生动无比[23]。梅列日科夫斯基通过这部作品树立了一种典范的风格,而这种风格的顶峰后来与索洛古勃、别雷、列米卓夫的名字紧密联系在一起(同时,他还为后来的象征小说作家制定了大规模叙述形式环节的独特标准,别雷的三部曲和索洛古勃的《鬼魂的魔法》都遵循这一标准)。在文学体裁分类的发展进程中,梅列日科夫斯基的这部宏篇巨制成了"俄罗斯文学和世界文学从陀思妥耶夫斯基式的'复调'小说向20世纪的'概念型'小说转化运动中的一个重要里程碑"[24],成了19世纪后半期神话作品的较为局限的形式朝着后来的象征类型及欢快类型作品的更为精细、引经据典及充满寓意的表现手法转化的一个重要里程碑。同时,作家作品的创作理念不单单是从根本上影响到了与其时代相近的同类现代主义作品,而是远远超出了这个范围:在以后的几十年中,梅列日科夫斯基的经验对几乎所有用俄语写历史小说的人都在某种程度上是重要的。在世纪之交的文学界,梅列日科夫斯基的两个三部曲的出现,使历史题材作品的地位得到了显著的提高,此后,诸多前卫作家越来越多地光顾这一题材。与此同时,出现在梅列日科夫斯基以后的一些散文作家,首先从勃留索夫开始,认为有必要对他进行一番挑战。他们摒弃了作家综合视角的某些部分(主要是哲学、宗教方面的),在某种程度上或多或少地改变了他的艺术风格(尤其是1910年至1920年间梅列日科夫斯基的小说以及由这些小说改编的剧作中所表现的唯智论。后来阿尔达诺夫曾多次运用这些剧作中的对话)。

尽管如此，梅列日科夫斯基作为一个经典著作的诠释者，作为一个批评家，作为一个宗教哲学家，在世纪之交，无论是在俄罗斯国内还是在国外，都是有目共睹的。梅列日科夫斯基曾公开宣布自己是步索洛维约夫和罗赞诺夫的后尘的。作为用宗教哲学观点分析文学作品的先驱者之一，在象征主义批评家中，他的文学评论数量巨大，且深受读者欢迎。他虽然未能给象征主义提出更多的美学理论根源，却为塑造传统象征主义形象做了足够的工作。早在《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》一文中，他就首先指出了俄罗斯和国外的一些"经典作品"中所使用的借鉴手段，而这些作品后来被证明确实是鱼目混珠之作。梅列日科夫斯基的许多诠释性著作（首先是那些成就极高的著作，诸如《永恒的伴侣》这本书，学术性著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》，以及关于果戈理的著作）一直被认为是光彩夺目的文学极品。那本关于托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的书，从它出现那一刻起，无论是与他关系密切的人，还是与他关系比较疏远的人，都给予了极高的评价。此后，尽管有的人与他有原则分歧，有的与他在个别问题上有分歧，但他们都不止一次地称道这本书是俄罗斯文艺批评及文学理论发展进程中的一部划时代的著作。梅列日科夫斯基曾在不同年代的著作中对普希金、果戈理、莱蒙托夫、涅克拉索夫、契诃夫以及很多其他作家的作品作出过评价，无论这些评价根据的充足程度与恰如其分的程度如何，都无可争议地成了文化觉醒过程中有重要影响的因素，而且这种影响不仅仅局限于俄罗斯国内；很多西方的研究者也反复确认过这样一个事实：梅列日科夫斯基的文艺批评和他对经典著作的诠释，与他的小说作品一样，都在世纪之初让欧洲人加深了对俄罗斯的宗教思想以及俄罗斯文学的宗教探索的兴趣[25]。梅列日科夫斯基的著作那犀利的主观态度及热烈的政论风格足以让人产生强烈的反感，但是，甚至他坚定的论敌也承认，他的分析评论"虽然不能永远让人信服，却能永远让人激动，让人产生进行反驳的冲动，而正是在这一过程中，人们得以更深入地认识这位作家"[26]。



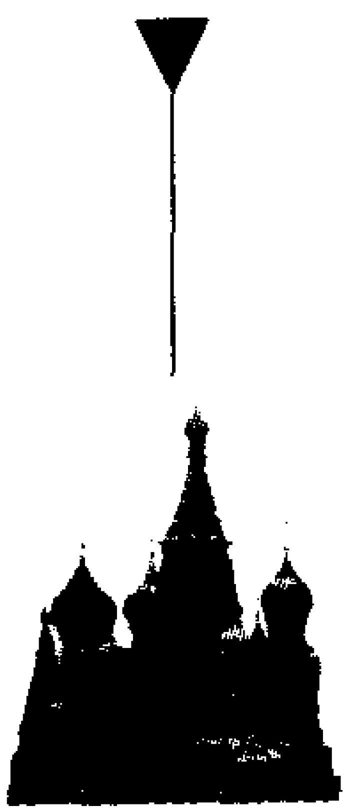
在世纪之交，梅列日科夫斯基已经成了彼得堡宗教哲学会的主要组织者之一（1901—1903），并且发表过热情洋溢的布道演说《新宗教的觉醒》。这时，他与索洛维约夫一样，在第二代象征主义者心目中成了现代主义艺术与"文艺复兴时代的文化精神"紧密结合的化身。人们曾多次重复这样一个论题：对那些在世纪之交崭露头角的钟情于象征主义的作者们，梅列日科夫斯基的作品（主要是三部曲《基督与反基督》及学术性著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》）已经成了一种独特的"词典"。关于这一论题，我们可以从很多作家的作品中获得印证。这些作家不仅包括布洛克[27]、别雷（梅列日科夫斯基对他们的影响，无论从深度还是广度上，都比索洛维约夫对他们的影响更大）和别尔嘉耶夫，甚至也包括维·伊万诺夫[28]。卡尔塔舍夫、萨文科夫、普里什文[29]和沙吉尼扬也都曾深深迷恋梅列日科夫斯基式的巧妙构思。直到他们与梅列日科夫斯基的圈子所发生的近距离思想接触已经退居二位以后，他们还在很长的一段时间里与作家保持着交往。后来，这种影响已经超越了俄罗斯

文学界的范围[30]。

但是,他的第一部三部曲和关于列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基的学术性著作刚刚问世,各方面的一些一锤定音式的评价便纷至沓来。这些评价指责作家为唯理主义,抽象意识,且具有唯智主义的公式化倾向,称这种倾向只接受极端的观点而否认一切相对的观点和多维的观点。他们的种种表现(诸如称梅列日科夫斯基顽固坚持三位一体的思维方式[31],热衷于二元论的游戏,并把各种现象的总和都转化成这种游戏方式),理所当然地引起了梅列日科夫斯基的反感(应该指出的是,他们这种看似复杂而结论各异的指责并未触及到梅列日科夫斯基学说的朴实与透彻的本质)。但是,梅列日科夫斯基,这个被伊兹梅洛夫誉为"走遍世界,博览经典"[32],知识渊博的作家,由于他独具的性格气质,使他在创作活动中充满反叛精神,有着对文化的执著以及对于"美好艺术形象魔力"的痴迷[33],由此引发出来的对于他的批评责难也并非没有根据。如果说作家的宗教哲学学说被人指责为空洞烦琐的议论(关于梅列日科夫斯基,罗赞诺夫曾经这样写道:"尽管他仇视实证主义,但事实上他是非常实事求是的,并且总是清醒的,从来没有被任何魔鬼迷惑过。"罗赞诺夫还说,在梅列日科夫斯基的作品里"没有黑夜",如果说其中还有"黑暗"的话,那也是"思想混乱"[34]。格里甫佐夫也曾调侃地说,在他的作品里,"扮演宗教角色的是赤裸裸的中学生逻辑"[35]),那么,基于相同的理由,文学批评界拒不接受梅列日科夫斯基,认为他的分析以思想意识为前提,分析的依据带有先验性,这导致批评界往往忽视其作品的客观性及其议论的随意性,对其传教士般的说教腔调不以为然。布洛克指出,梅列日科夫斯基的"个人题材""在某种程度上影响了他严肃对待任何一种其他题材"[36]。明斯基也强调说,他"只是从作家的身份中找到自己想找的观点",他淡化了作家的真正身份,只是在撰写"自己制作"的引文,"当然,这自己制作的东西恰恰证明了,一个批评家需要的是什么"[37]。后来,提及他功绩的频率越来越高,这在某种程度上说明,梅列日科夫斯基的政论批评性著作所独具的特点在逐渐减少,这种特点是:为了让读者充分认知而创造一种独特的稳固的否定性背景。在20世纪前十年的后半期,对他的这种类型的评价就已经开始了("我们所有的人所获得的学问,所掌握的思想,都应该感谢梅列日科夫斯基",霍夫曼曾这样声称[38],关于梅列日科夫斯基及其周围的人对于俄罗斯象征主义宗教哲学及文学观念的形成所起的巨大作用,别雷也在比霍夫曼稍早些时候就强调过,他甚至指出,"在梅列日科夫斯基周围形成了一个新学派的完整的输出体系,他们独自探索根源并从中开发一切"[39])。梅列日科夫斯基逝世以后,不断提示他的重要地位的必要性显然没有成为过去。后来,阿达莫维奇就曾经指出:"我们很多批评家,甚至也包括很多作家都没有完全认识清楚,梅列日科夫斯基的财富对他们来讲意味着什么,为此,他们应该如何感谢他",他还劝告人们要"广读古籍"[40]。

在梅列日科夫斯基的散文作品和剧作中,根据他个人对某些共性特点的理解,引进了唯智高于唯美的观点,全部艺术结构要服从作者观念的展开以及首先要把精力集中在人

物意识的思想存在上等主张，因此，就部分地导致忽略了人的心理描写而过分地夸大了陀思妥耶夫斯基诗学理论的某个方面，因为按照梅列日科夫斯基的意见，陀思妥耶夫斯基是个"伟大的造型家"，是个"超级智者"（Ⅹ，44）。"梅列日科夫斯基不是艺术家"，1906年列·托尔斯泰曾这样评论过他[41]；而伊万诺夫－拉祖姆尼克则把自己评论梅列日科夫斯基的一篇作品称之为《死板的技巧》[42]。后来，罗赞诺夫曾就这件事说道："其实在伊万诺夫－拉祖姆尼克之前人们未必不清楚这一点，他不过是把大家的意见进行了一番概括"[43]。再后来，阿尔达诺夫也不无遗憾地指出："对梅列日科夫斯基来讲，宗教思想比历史真相和小说的艺术价值更珍贵。"[44]



梅列日科夫斯基的艺术体系的部分调整使得与他相联系的那些社会的和文学组织的活动达到了一个高潮。这些活动既与圣彼得堡的宗教哲学会相关联，又与《新路》杂志（1903—1904）的同仁们共进退，这是此前没有出现过的一种杂志类型，为社会宗教及文学月刊[45]。"诗对我来讲已经显得有点多余了。快给我精神食粮吧，至于诗歌，不过是儿童游戏而已。"1900年梅列日科夫斯基曾对勃留索夫这样讲[46]。自那部自传体的诗篇《古体八行诗》创作完成以后，他有相当长的一段时间不再从事诗歌创作。与他同时代的人，随着时间的推移，对他这部诗作越来越抱怀疑态度了[47]，这样，他们也就理所当然地能够做出自己的评价：梅列日科夫斯基作为一个抒情诗人的发展过程已经告一段落。勃留索夫则更超前一些，还在天蝎出版社的那部诗集问世以前就指出，这"对梅列日科夫斯基结束诗人生涯作了最后一次总结"[48]。

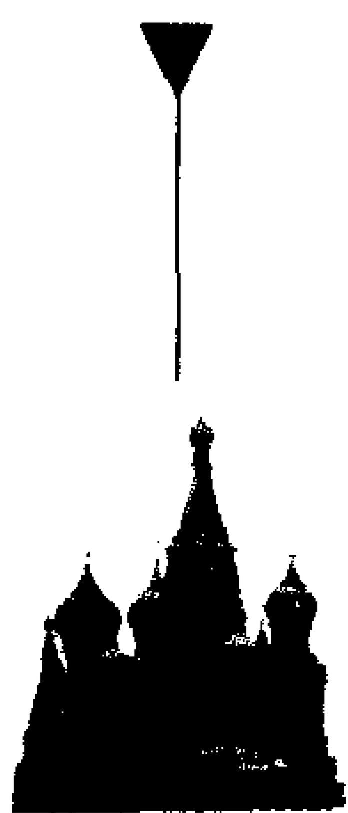
第一次俄罗斯革命唤醒了作家的自由理想，这时，这种理想已经成了他"新宗教意识"的组成部分，而这一革命年代则成了他把创作热情的主要部分转向政论范畴的一个标志。在整合反专制力量和宗教力量的绝对权威的势力中梅列日科夫斯基比20世纪最初十年中期也宣称自己具有相同志向的向其他多数人更为执著地坚持了自己的立场——在革命前后的十年中，他是为数不多的没有改变把一代人的社会精神统一起来的激进立场者之一。当时有一种导致革命浪潮低落的思想情绪，按照梅列日科夫斯基的观点，这种情绪占主导地位的主张是"个人主义、孤独心态、无社会倾向性"[49]，而远离这种情绪则是那些年他很多言论的基调。梅列日科夫斯基所表现出来的社会激情使得他与其他象征主义者之间的距离越来越大，这促使他后来执著地在他们的创作实践中寻求社会冷漠的特征（1908年的文章《阿福花和洋甘菊》，1910年的文章《滑稽戏与悲剧》）。到了20世纪前十年快结束的时候，他们之间这种格格不入的特点就暴露得更加明显了。同时代的人对梅列日科夫斯基夫妇宣扬新基督教教义的言论嗤之以鼻，而后者对前者的这种态度则表现出尤怨之情。20世纪初，在俄罗斯文化界出现了一种认为梅列日科夫斯基有些特立独行的观点，这种观点最初是罗赞诺夫于1903年在一篇叫做《在讲另一种语言的人中间》的文章中提出来（那么极端又那么悚人听闻）并在以后曾以各种方式不断被重复过。其实这种观点既不

符合他在文学自身方面的影响，在某种程度上也不符合他的思维模式，当然，更歪曲了梅列日科夫斯基夫妇那种积极热情的态度，正是他们的这种态度，不断把这种或那种团体吸引到自己身边来，并引发出大量的出版计划。但这种观点确实引发了经常发生在作家身边的一些麻烦事，甚至与他关系十分密切的一些定期刊物的出版社也会给他带来麻烦。同时，他那已经为人们所接受的宗教改革家的角色形象也受到了损害。当然，确有这样一个事实，那就是梅列日科夫斯基的主张并没有起到振臂一呼，应者云集的效应，甚至看似与之遥相呼应的观点，比如托尔斯泰主义，也没有对他的主张作出反应，而按照梅列日科夫斯基的话说，他一生都在寻找自己这种主张的知音，即使找不到"接班人或学生"，能找到一些"志同道合者"也是好的。伦德贝格指出："社会对他的说教报以'礼貌的冷淡'。"[50] 而伊万诺夫－拉祖姆尼克则这样说："人们读梅列日科夫斯基的书，给予很高的评价，而对待他的态度却是冷漠的……"[51] 在他批评著作中所表现出来的越来越多的实用主义色彩，20 世纪前十年后半期他在艺术探索的背景下越来越明显的刻意仿古式的偏重理性的风格，他艺术风格表现的局限性以及他对戏剧和小说作品中某些形式上的不完善性，再加上人们与梅列日科夫斯基的思想体系在这些或那些方面的不满，这就使得人们越来越不能接受梅列日科夫斯基的著作。从 20 世纪第二个十年初开始，作家的声誉受到了一定程度的损害——在年轻一代的批评家中，甚至在那些与新一代象征主义潮流毫无关系的人中，都认为他的声誉是虚幻的，并且正在走向消亡。

作家称 1917 年的"二月和三月"是"非凡的、崇高的"[52]。与克伦斯基和临时政府的另一位部长卡尔塔舍夫关系密切的梅列日科夫斯基夫妇[53]说，俄罗斯有可能出现真正的自由的希望破灭了。从 1917 年十月以前梅列日科夫斯基预感到布尔什维主义的危险性开始，一直到他生命的终结，他始终如一地揭露其社会方面、道德方面和脱离实际的危害。侨居生活(梅列日科夫斯基夫妇、菲洛索福夫和他们的秘书兹洛宾于 1919 年 12 月离开彼得格勒，经过艰难和危险的跋涉来到波兰，从 1920 年 11 月开始，梅列日科夫斯基夫妇及其追随者们在巴黎定居)的开始成了他以后二十多年文学生涯的一个时代的开始。

作家的知名度以及他的笔耕不辍使得梅列日科夫斯基夫妇比起多数侨居国外的其他俄罗斯作家来，从表面上看生活略微安定一些。梅列日科夫斯基的书照旧被不断译成各种语言，在不同的年代里，他先后得到法国、南斯拉夫、意大利和捷克等各国政府的数目不小的资金支持，这使他有可能定期周游各地搜集新作品的素材(需要指出的是，这种财力保证是相当有限的，梅列日科夫斯基一行人无法避免经常性的精神折磨)。1930 年初，梅列日科夫斯基曾被推荐为诺贝尔奖金的候选人，这也证明了人们承认他是最杰出的俄罗斯侨民作家之一(这一奖项 1933 年并没有授予梅列日科夫斯基，而授予了侨居中的布宁，这有多方面的原因。[54])这时，他参与社会文化活动的积极性仍然不减当年——梅列日科夫斯基夫妇的"周日读书会"一直持续到第二次世界大战开始，而由此演变来的哲学文学组织

"绿灯社"则成了巴黎俄罗斯侨民精神生活的一个最著名的中心[55]。在诸多方面,一个新的梅列日科夫斯基展现在俄罗斯侨民读者面前,尽管1920—1930年间他的作品题材仍然延续着从前的基本范围。作家逐渐把他的体裁范围压缩到他个人驾轻就熟的艺术形式方面,首先他把精力投放到历史哲学和宗教哲学的随笔形式(《三大秘密。埃及和巴比伦》,1923,《西方的秘密。大西洲－欧洲》,1930,《未知的耶稣》,1934)和与之相关联的传记随笔上(《拿破仑》,1929,《但丁》,1939,以及1930—1941年间后半期的系列作品:《耶稣以来朝向我们的圣人面容》、《改革者》和《西班牙双桅帆船》)。"时代的召唤"促使它去寻找基督教产生以前远古时代的基督教先知(这成了梅列日科夫斯基最后的两部曲小说的主导思想——《神之诞生·克里特岛上的图坦卡蒙》,1924,《救世主》,1927,及《三大秘密》),力图通过传说来理解现实生活(《西方的秘密。大西洲－欧洲》)。与施本格勒的思想同出一辙的对现代文明突飞猛进的深刻感受,世界末日将要到来的思想观点,在他所偏爱的三位一体的玄学思想的精神基础上彻底改造基督教的种种戒律的想法——所有这些,还有其他一些梅列日科夫斯基晚期作品的关键性题材,以一种复杂的,并且经常是离奇的对位旋律的形式交织在他身上,并由此派生出非常丰富多彩的神话与文学相结合的内容,其中还贯穿着引用当代的经典。"有时他能达到真正登峰造极的程度",梅列日科夫斯基"创建了完全属于自己的文学",维舍斯拉夫采夫在谈到他的著作《未知的耶稣》时这样说[56]。这部著作带来这样一个结果:人们曾经很多年在他那隐藏在正统神学思想背后看到潜在的福音学说的思想。



尽管梅列日科夫斯基拥有不少崇拜者,但是他侨居国外时所写的作品还是没有获得他在世纪之交的创作那样的反响。梅列日科夫斯基曾经公开宣布自己的意图,"只是要冲破我们常年居住的'俄罗斯的羁绊'",不过他想真正征服广大西方读者的企图也未能如愿。1927年,在"绿灯社"一次集会上,作家曾经抱怨说:"我是一个很欧化的人,欧洲人理解我,关注我。可是我忽然觉得,由于某些事件,他们不再理解我了,在他们面前我成了一个不可容忍的民族主义者,他们不能忍受我是一个俄罗斯人。"[57]正像一位他的著作研究者所指出的那样,梅列日科夫斯基经历过荣耀,这种荣耀在20世纪前二十年的整个一段时间在西方一直伴随着他,可是到了1950—1970年期间,当人们对他的兴趣已经转到纯研究的领域,他就仅仅是一个"凭一本书打天下的人"了,人们承认他的愿望仅仅建立在一本书上,承认他是关于列奥纳多·达·芬奇的历史小说的作者[58]。

在侨界,人们对待梅列日科夫斯基的态度也很复杂。他在十月革命以后的作品经常被认为是倒退[59]。在俄侨批评界,对他的艺术散文所给予的崇高评价,经常伴随着对他艺术手法个别方面持续不断的指责,首先是他那不现实的美学思想[60]。对作家在那个年代的其他一些主要著作,某些人也给予了很高的评价(其中包括阿尔达诺夫、波普拉夫斯基等人),但与此同时,一些评论家,无论是与梅列日科夫斯基关系友好的还是不友好的,都在重复

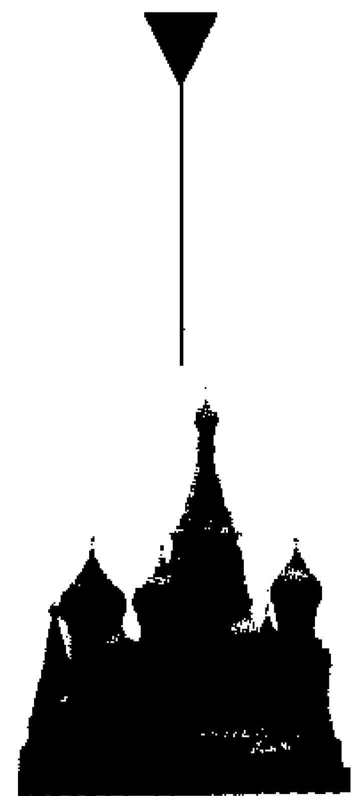
着革命前的一些理由，说他的创作不合时宜，而且在某种程度上缺少广大的读者群[61]。对待梅列日科夫斯基一向态度公正的捷拉皮阿诺评价说："梅列日科夫斯基的题材和他的议论方法，以及他对历史材料不同寻常的列举手法，还有他那对现象的玄妙本质的直觉的洞察力，甚至那运用于梅列日科夫斯基股掌之中最不寻常的情节——所有这些在他周围制造了一种类似真空的环境——我认为在当代作家中没有比他更称得上是优秀的了。"[62]梅列日科夫斯基夫妇对待国外那些主流期刊的出版社以及站在他们背后的势力的态度绝非毫无顾忌。他们在给这些杂志撰稿的同时，照常从杂志社那里感受到很大的拘束，这是由他们那特有的美学、世界观以及政治立场所决定的；而梅列日科夫斯基夫妇经常为之撰稿并且在很大程度上视之为"知己"的《新舟》杂志（1927—1928），出版了四期以后就停刊了。"尽管梅列日科夫斯基的书被译成各种文字，甚至包括日语……但是在俄侨出版界，他却与那些年轻的书友一样，是被拒之于千里之外的。"吉皮乌斯在她与梅列日科夫斯基共同的"自选集"《文学观察》出版时，在序言中这样写道[63]。

梅列日科夫斯基夫妇认为自己的使命在于让欧洲人看到自由与文化已经逐渐消失。为此，他们花费了很大气力去进行政治宣传（特别是在20世纪20年代前半期），但是需要指出的是，这种宣传并没有收到他们预期的效果。他预感到……于是想努力寻找一种力量来与它抗衡（而在20世纪30年代出现在欧洲知识界和部分俄侨中间的左倾思想也让他难以接受），这就促使作家常把希望——这种希望很快就破灭了——寄托在那些独裁型的领袖人物身上。1920年他写过一篇热情洋溢的文章赞扬波兰的独裁者毕苏斯基，他也曾力图用自己的宗教哲学思想来感化墨索里尼。对希特勒，梅列日科夫斯基和吉皮乌斯倒是一点都没有美化过，但是自始至终他们都以旁观者的身份来对待希特勒武装进攻苏维埃政权（"梅列日科夫斯基和我一直都是拥护武装干涉的"[64]），他对希特勒德国有可能战胜斯大林主义的担心程度，比起有可能被奴役整个欧洲的担心程度要小得多[65]。作为一个宗教哲学家，一个极权主义的反对者，一个虚幻的自由与友爱的宣传者，梅列日科夫斯基认为，第二次世界大战对欧洲来讲是巨大的灾难，他与那些为法西斯的野心张目的理论家们之间，不言而喻，是存在着重大分歧的。从纯理论的框架来推论，我们可以认为他那篇演说的观点自相矛盾，但是他同时代的人却很少从抽象和理论的角度来理解它，所以在梅列日科夫斯基临终前，就很少有人推崇他的政治演说才能了。但是，真正能够了解他和感受他的人都能对他作出公正的评价。他只是那一代象征主义者所特有的思想类型的一个载体，也就是说，他根本不是个实际的政治家，只有这种政治家才有义务掌握准确评价现实的艺术，而他，正好相反——他是思想上特立独行的大家，所以也就很难用日常生活的观点去理解他，就像一个行路人，当他寻找自己所需要的道路时，"不是凭路人的指点，也不是路牌的标志，而是凭着罗盘和星辰"[66]。作家在经历了30年代末期读者群逐渐减少的尴尬之后，终于在贫困潦倒中死于被占领的巴黎。他一生都未能逃避无数幻想对他的折磨，也未

能摆脱时代加在他身上的重负。“法国出版界人士募捐集资”[67]为他在墓前竖起了一块墓碑。

1

19世纪80年代梅列日科夫斯基的诗歌作品主要体现了民主主义诗派(民粹派诗人,首先是纳德松)那种热情鼓动式的诗风[68],与此同时,他的诗歌主题和体裁相当广泛,正是这一点,打破了该诗风奠定的那种“忧伤”的公民基调,在某种程度上预示着梅列日科夫斯基对这种诗风将有所突破。最初出版的梅列日科夫斯基的诗歌,在风格上沿袭了当时民主派的传统,在很多方面与当时的社会现实以及文学现实的格调相吻合。他在很大程度上迁就了当时流行的自由民粹派思想以及纳德松还有同时代人乃至他的继承者们所固有的风格,还有属于这种风格的从表面的思想性转化为忏悔性的格调,从诗歌的空洞无物和陈词滥调转化为多少使用一些词藻华丽的比喻性语言。比如,在他的诗里,有时为贫苦人的权利大声疾呼(《释迦牟尼》,1885,及其他一些诗),有时号召人们投入劳动与斗争的世界(《写给诗人》,1883),有时歌颂为人类无私奉献的英雄主义精神(《东方的神话》,1888),有的诗歌则是根据自己的意愿由基督教神话改编而来(《神殿中唱着“基督复活了”……》,1887),有的诗歌里憧憬着由自由劳动者创造的未来社会乌托邦式的天堂(《珊瑚》,1884)。此外,与他的前辈纳德松和明斯基一样(在他们的诗里就交织着民族激情与悲观情绪,对生活的失望和在自己思想中未能解决的疑问的矛盾),尽管自由民主的思想理念已经占了主导地位,却未能消除年轻的梅列日科夫斯基对这种理念在历史上的具体体现的怀疑(如《废墟》,1884),也未能消除他对英雄人物实现雄心壮志的能力的怀疑(《我把一生献给人民的愿望落空了……》,1887)。在某种程度上为19世纪80年代俄罗斯作家所特有的忧郁低沉的基调,在梅列日科夫斯基身上体现为因祖国的“奴隶梦”和现实的“无边黑暗”而忧伤(《在伏尔加河上》,1887;《迦尔洵之死》,1888),为艺术的无人响应而抱怨(《写给当代的诗人》,1884),相信世界秩序的建立不会一帆风顺(《秋天的早晨》,1883,以及其他一些诗篇),还有那种在纳德松影响下产生的人所共知的情绪:作为一个抒情诗人的“我”软弱无力、意志薄弱和丧失信仰。由此而产生的精神孤独和感情空虚比社会的强制更让人撕心裂肺:“我这颗忧伤的心啊/不相信幸福,也不相信自由”(《爱人民吗……我常常全身心地爱……》,1887)。



19世纪80年代,梅列日科夫斯基写了不少有些偏离民主派诗风所常有的那种主题与核心形象的诗。善于模仿各种风格的赞美诗的能力,在他早期所写的不太成熟的抒情诗(1880—1882)里就已经显现出来了。在他的作品里,既有激进的民粹派所热衷的主题[69],

也有符合那些所谓“纯艺术”派诗人的情节和描写手法，还有与浪漫主义风格相近的对命运的抱怨和心理分析式的景物描写，即所谓“精神风景”。此后，梅列日科夫斯基在选材、风格诸方面就越来越多样化了。比如，他继续创作那种类似迈科夫、梅伊、波隆斯基的诗作中常见的“图画式”或者“世纪传说式”的作品，多由某些文学、历史或民族文化的素材改编而来（《诱惑》，1884；《弗兰切斯卡·里米尼》，1885；《阿里万扎》，1886，及其他一些诗作），他甚至还借鉴了“古典抒情诗选风格”的经验（《厄洛斯》，1883；《阿喀琉斯盾牌上的图形》，1885）。他还保留了在进行文学创作之前[70]就已经开始运用的宗教题材（《死寂空旷的田野上覆盖着黑土……》，1887，试与精神高尚并不断追求崇高境界的和平殿堂中的形象相比较，这一形象在1880年直至20世纪初作家进行创作时还经常使用——《自然的祈祷》，1883）。此外，对梅列日科夫斯基影响最大的还有多种浪漫主义诗作。

他在19世纪80年代（直至后来的90年代）作品的主人公多是脸谱化的，在很大程度上像是浪漫主义的“我”以及他对英勇行为的膜拜，还有对理想与现实的矛盾所产生的困惑，有对生活中各种不协调现象的深刻感受，主要是人们对生活的无尽无休地需求（永无终止的，要求享乐），也有对无助而困难的平庸生活产生的厌恶情绪——这种平庸生活，用黑格尔的话说，就是“现存的”一切，更有永远专注于苦难与死亡的性格特点[71]。“既要向死亡学习，也要向生活学习/既不要害怕死亡，也不要害怕生活！”（《在疯狂的争斗中，你能做些什么……》，1890）这种呼唤反映了梅列日科夫斯基的创作主题，就是“世界末日说”抒情学派所经常运用的主题，此外，他早期对类似问题的深刻认识，在很大程度上揭示了他世界观和艺术空间的本源。这种“我”的社会特征在梅列日科夫斯基身上首先表现为双重性：崇高而广博的利他主义思想，准备为人类建功立业、承受苦难的思想有时能积蓄为待发的激情（《这是一个无望与痛苦的悲惨世界……》，1883；《太阳》，1886），有时，从为民族服务和生活实际的角度看，又表现为一个想逃避“普通日常事务”的主人公那软弱无力的一面（《有时，仿佛是普罗米修斯的形象……》，1884），有时还表现为一个沉迷于幻想并陷入个人痛苦的人物形象（《良心》，1887，及其他一些作品）。然而，很多传统的感情素材反映到梅列日科夫斯基的抒情诗里则完全像是其所固有的——比如，他所表现出来的那种在与心灵最接近的时刻都难以克服的与生俱来且不可逆转的孤独具有致命的缺陷和“先天不足”的观点（《我从来没有这样孤独过……》1883；《请告诉我，为什么在那个朝霞满天的早晨……》，1886）；再比如，对上帝所赐予的平等自由的激情（《我们走在开满鲜花的道路上……》，1886）以及反抗上帝的声音和由于在社会与生存方面造物的不公正而向上帝提出的要求（这种情况经常用传统题材的形式表现出来，如1886年的《安拉与魔鬼》，有时则借用19世纪60年代俄罗斯社会活动家的那种实证主义精神，以仿佛是无所指的形式表现出来，如1885年的那首《过了不多几年，从我的努力中……》所写的：“没有谁能从天上对我们作出回答/我们复仇的神圣权利已经被人剥夺……”梅列日科夫斯基的这种风格一直保持到

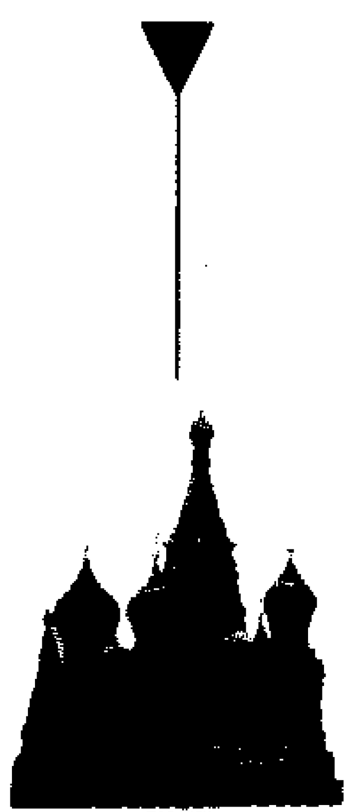
19 世纪 90 年代，并有所发展，以至后来他的诗歌体系有些接近于新浪漫主义的风格；在上述风格的基础上产生的属于浪漫主义类型的叫作"不幸的意识"的风格以及后来出现在梅列日科夫斯基作品中的其他类型的风格（如一种源于诺斯替教的以对母亲和神灵"不敬"的形式存在的意识[72]，以及世界末日论者那种急于全面改造社会生活的渴望）成了他进行艺术创作乃至进行宗教哲学议论的固有特征。这样，作家固有的选题范围从此就与下面的内容相联系：一是从对悲惨生活的感受中寻找出路，一是努力冲破那种"不幸的意识"的束缚。梅列日科夫斯基 19 世纪 80 年代的很多作品都是在这一范围内进行选题的，比如，向斯多噶主义题材过渡的类型（《如果玫瑰花瓣静悄悄地飘落……》，1883）——这种类型是他以后作品题材的一个重要方面——而他 80 年代作品的选题范围，在他后来的作品中还一直延续着。

这种多方面、多角度的探索还成了那个时代的特征，即早期诗人们正在接受 19 世纪前三分之二那段时期内所形成的多元化传统的时代特征，正是在那个时代，势不两立的"纯"艺术与实用主义艺术逐渐趋于调和。正因为如此，19 世纪 80 年代明斯基的诗歌色调才那样丰富多彩；也正因为如此，几乎与梅列日科夫斯基同时进入文学殿堂的福法诺夫才在自己的第一部作品集（1887）里表现了那么强烈的民族意识并创作出源于浪漫主义的超社会的抒情诗[73]。就是那位曾经把所谓"为艺术而艺术"说成是命意作品的自然"组成部分"[74]之一的纳德松，也偶尔染指带有叙事情节的诗歌，不再执意于它的社会实用性（《贵族布良斯基》，1879；《奥拉芙和埃斯特利达》，1886）。在他身上还明显存有浪漫主义的根基：热衷于塑造纳德松式的主人公——社会激情的代言人，追求塑造另一个我——反抗者，确信所有人际关系与世俗都是不合理的（《因为时代黑暗》，1882），对"身上的枷锁"表现出无比的愤怒，对"永恒"抱有强烈的愿望（《你体验过吗，什么是苟延残喘……》，1884）等等。梅列日科夫斯基与纳德松的呼应之处还表现在浪漫主义题材方面[75]。19 世纪 80 年代梅列日科夫斯基诗歌发展的主要方向与他早就明白并且逐渐成熟的一些理念有关，这些理念是：要远离民粹派的说教并摆脱社会主义的束缚（这也部分地表现了他对 19 世纪后半期已经出现的前象征主义"颓废派"美学观点的兴趣）[76]。与纳德松在题材方面的某些相近之处（年轻的梅列日科夫斯基在内容与风格方面，乃至题材与体裁方面常常有异于纳德松）充分表现了这一运动的特点在朝着更加自由的诗歌体系发展。梅列日科夫斯基的早期抒情诗还部分地来源于一种推论型战略的观点，这一观点强调作品的多样性及美学，认识，激情和爱情方面的魅力，后来这也成了作家的一个持久不变的特点（这些观念经过变形，对他后来"多神论"思想以及再后来的"神圣的肉体"思想的形成起了极为重要的作用，由于这种观点与源于浪漫主义的对现存事物的最高要求和对现实社会不和谐性的深刻思考并存，这就决定了他作品存在某些内在的不协调性）。19 世纪 60 至 80 年代有一种非常重要的文化思潮（车尔尼雪夫斯基的《新人》），即：享受幸福，欣赏美与艺术，是人类的自然

需求，每个人都有追求这种需求的权力（比如纳德松在一首诗里就这样写道："不要责备我，如果你有时……"，1884），而在梅列日科夫斯基的《我所有青春的幻想和所有的意愿……》(1884)那首诗里，这种思想已经超出了它固有的范围，发展成享乐主义的"纵欲"思想了，并向"功利主义"的观念提出了公开挑战："我想在创作与知识中获得乐趣 / 我需要春日、蓝天与花朵 / 我想跪在爱人脚边祈祷、哭泣 / 我想纵情享受宴会的欢乐……"在这种情况下所产生的作品，必然以一种对某些事物怀有浓厚兴趣的形式出现，如对"夜晚"非理性秘密的兴趣，对阴暗"故事"的兴趣(《像被夏天的干旱烧灼的土地……》，1887)，这种兴趣大概反映了早就形成的"来自外国文学的影响，如来自波德莱尔和埃德加·坡的影响"（XXIV，114），关于这一点，梅列日科夫斯基曾经在自传里提到过，也正是这一点，标志着他向"新艺术"迈开了最初的脚步。比如，认为历史与人类命运不可知的悲观主义，是在纳德松晚期诗歌中出现并以艺术形式表现出来的[77]，这种悲观主义在梅列日科夫斯基身上就转化为表现叔本华式的"世界伤痛"的宇宙图景(《当它无声无息照耀着大地……》，1886)，这种图景后来大多成了象征主义神秘剧的生动场景。

19 世纪 80 年代末到 90 年代初是梅列日科夫斯基世界观和艺术观的转折点，标志着他对宗教探索的兴趣越来越浓厚，而对实用主义思想和民粹主义的态度越来越冷漠(不过最初这还表现为二元论观点，比如，在《信仰》(1890)这首长诗里，摆在年轻一代面前的两条路——宗教的和服务社会的是以同等的地位出现的)。梅列日科夫斯基称："父辈"的遗产已经消耗殆尽(诗篇《空杯》，1895)，这样，他就以"无根之花"的形象出现在自己这一代人的面前(XXIII，52)。在这种情况之下，他的艺术世界就首先找到了另外一种多元化的特征。在 19 世纪 90 年代的诗歌、散文、批评和涉及文化的各种作品中，梅列日科夫斯基作为首批人物之一，体现了正在形成的俄罗斯"新艺术"的两极，这两极中的一部分从著名的沃伦斯基"文学印象"时期就已经开始形成了(1896)，即反实证主义、宗教(当时他们称之为"唯心主义"的)和个人主义的风格。当时，它一方面拥有探索的热情与坚定的信仰，另一方面又把社会意识理解为"颓废"现象，二者并存；19 世纪 90 年代初，梅列日科夫斯基游历欧洲时，曾沉浸于欧洲的世纪末氛围，曾经把自己的一首长诗的题目定为《世纪的结束》(1891)(这首长诗的副标题是《当代巴黎即景》)，在这首诗里，他提到了"共同灭亡"的感受(XXIII，260)。由于忧郁、物力、无法克服的孤独、灵魂的"牢笼"、注定灭亡的命运、对死亡的预感以及死亡的召唤等这类主题已经不再被解释为社会残缺的本质属性，再加上对传统诗歌理念(也包括浪漫主义)有了更为灵活的改变，这时，在他的抒情诗里又加进了如下的成分：由于不可能做到的事而内心承受折磨，追求"在伟大与冷漠的美丽之中""无目的地生，无目的地死"以及游戏人生的思想(《浪涛的喧啸》，1895[78])。此外，他的诗里还包含个人主义和唯美主义那种进攻性、非道德的颓废思想，在这种思想指导下，甚至不惜为一些丑恶现象和丑恶思想辩护，如：英雄人物和创世人物的绝对独裁，"罪恶"欲望和"恶的诱惑"，

同时，在这些诗里还有受尼采思想综合影响的印迹[79]，以及波德莱尔式的象征意味：双重感情的，神与鬼的，美的。在这种情况下，二律背反的价值观就应运而生——世俗的与唯美的，宗教的与非宗教的，基督的与反基督的，沉湎于“生活的丑陋”(《苦闷》，1895)、易受死神诱惑而“向往天国”(《在疯狂的争斗中，你能做些什么……》)与生活的唯美主义——这些完全相反的观念经常根据需要整体地或部分地同时出现在梅列日科夫斯基的作品中；而恰恰在80年代末90年代初，首先在他的抒情诗里，这种二律背反的观念表现得尤为突出，成为俄罗斯“新艺术”中最早表现这种二律背反观念的典范，当时这种观念正在某些宗教哲学思想或象征主义机构的宣扬下，朝着较为统一的方向整合。与他同时代的人从他的诗作主题、情节诸方面的反差中很睿智地看到了一个非常沉重的心理学现象，称之为“梅列日科夫斯基现象”，他们经常对这种反差现象在规范他以后作品的内在情节，整体规划以后作品的纲要以及塑造小说主人公的“双重性格”方面的作用提出质疑。19世纪80与90年代之交，这种矛盾经常成为他诗歌的中心思想内容，在诗中，他往往设定一个情境，提出一些问题，却找不到一致的答案(试比较：《天空与大海》，1889；《万神殿》，1891)；这种矛盾思想还出现在他的诗集《象征》(1892)和《新诗集，1891—1895》(1896)的整体布局和结构中。



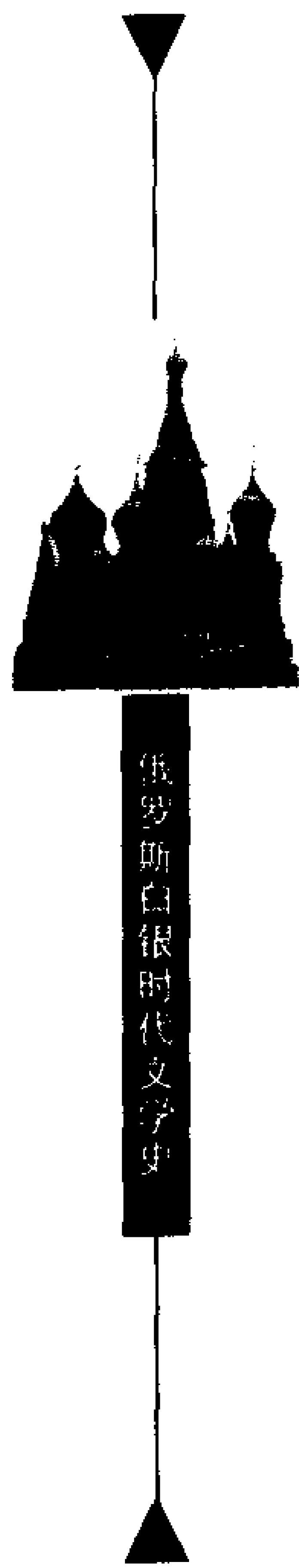
“人们都在读《象征》，这是让青年人对艺术产生兴趣并引发强烈反响的一本集子，这本集子的标题就有意引导人们去关注一个最新的法国文学流派。”勃留索夫在自己的日记中曾经这样写道[80]。直接提出人们需要用宗教眼光来看待世界是《象征》这本集子的中心思想，而且在整体结构上它也占主导地位。“人们从来没有像现在这样从内心深处感觉到信仰的必要性，也从来没有想像现在这样用理智去抵制无需信仰的观念。”梅列日科夫斯基在《论当代俄国文学衰落原因及其新兴流派》这篇文章里提到当代意识中“未能解决的不和谐”与“悲剧式的矛盾”(XVⅢ，212)。克服这种不和谐就成了他的长诗《死亡》(1890—1891)、《信仰》和“戏剧故事”《回归大自然》(1887)的主题之一。这些长诗的主人公(他们有的起初信仰实证主义，后来走向了理性、科学和进步，有的是在叔本华式的悲观气氛中成长起来的)，他们每个人都有一条通往信仰的路，唯一能给历史与每个人的存在赋予应有意义的就是这种信仰，而这条通往信仰之路就成了最具权威的文化模式[81]，它也应该代表了作者自己所走的路。翻开他的诗集《神》，你会发现，它自始至终都在努力强调对世界的宗教认识(“我热切期待神明——却无缘相认；/……暂用理智否定自身，——/我内心感受到你的生存。/……我想让我的生活/充满对你永无休止的赞颂……”)和对现实存在的泛神论的崇高感情(“你是一切。你是天和水，/你是暴风雨的声音，你是太空。/你是诗人的思想，你是星星……”[82])。

与这种宗教热情不同，《象征》的主题就充分表现了梅列日科夫斯基诗歌世界的新人形象，尽管这时还没有他在以后几年相同主体的诗歌中所有的那种强劲与坚毅的风格。在

《献给美的颂歌》(1889)这首诗里(这首诗的标题可能是与波德莱尔的一首同名诗的标题偶合),梅列日科夫斯基还未能从美好的东西中辨别出非道德的因素[83]。与古典美学标准十分相似的所谓"纯艺术"(因此在诗中才充满了对美神基浦里斯的溢美之词)首先让人想到的是战胜苦难、混乱和死亡(在"拯救世界"的美这种说法中多少有一点色情文学的色彩——"……青春的胴体光彩夺目/这傲慢的胴体呀!"——这已经很像1895年那首著名的情诗《丽达》所塑造的人物形象的特点了)。纵观梅列日科夫斯基诗集中整个19世纪90年代的作品,其中很多有代表性的诗作,都以这种或那种形式表达了它的现实意义:号召人们面对苦难的命运要鼓起勇气(《在疯狂的争斗中,你能做些什么……》,1890;《马可·奥勒留》,1891);追求沉浸于生存的瞬间,努力摆脱人世的喧嚣、沉浸于恬静的大自然,其中还搀杂着尼采式的自由主义思想,渴望从传统的价值观念中解放出来("无论是女人,上帝,还是祖国,/我都不想对他们了解什么,/我只想欢快地生活,为生活而生活……");同时,他还绝望地认定,这样的解放是不可能的,所以他不把自己作品中的主人公与其他人相比较,而是让他们在"爱与义务"这条"神圣的锁链"桎梏下去忏悔(《波涛》,1891)。最终在《象征》中,尤其是在《万圣殿》一诗中,率先体现了作家19世纪90年代至20世纪最初十年作品主题关键问题之所在。这是两种完全对立的处世态度,一是"多神论",它主张光明与欢乐,主张生活的完美,提倡最大限度地强调人类自我;另一个是基督教,它像一个融合体,主张无私的爱,主张忍受痛苦,为了死后进入极乐世界而拒绝一切人世间的幸福(把这两种处世态度作为两个真理交织在一起,梅列日科夫斯基紧紧抓住了他所热爱的迈科夫的悲剧《两个世界》的主题)。

后来,梅列日科夫斯基又把他19世纪90年代的诗作编入一本叫《新诗集》的集子,这本集子里的诗作所表现的语义对比,已经进一步扩展了在《象征》中刚刚出现的那种对比系统。这时,他对那种自给自足的、不受任何伦理道德束缚的完美生活的兴趣越来越浓厚,认为"人世间没有什么东西"比它更高尚(《请在你的心里写下这个信条……》,1894),与此同时,这种兴趣也与另外一些情绪长相伴随。一方面,它伴随着对它产生"无名的痛苦"(《苦闷》)与对"亲爱的上苍"那种诺斯替教式的浪漫的向往(《不,在这个世界上她无法生活……》,1893),另一方面,它又伴随着基督教的主题。在这本集子里,对比的表现是多方面的,诸如:"酒神式"的狂怒(《酒神的女祭司之歌》,1894)与复活节前的祈祷钟声(《三月》,1894);艺术家的绝对独立与"上天的祝福",这种祝福就存在于世人那"生动、美丽"、"永恒的语言"之中(《歌手》,1892),诗人永远用这种语言"愉快地"为上帝"歌唱"(《春天的感觉》,1894);拒绝基督教那浪漫的人类学观点及其"无目的的希望"(梅列日科夫斯基曾经在一篇日记式的随笔中这样表达[84]),同时又强调"上帝力量的仁慈"(《母亲》,1892),及人所共知的上帝造物的和谐,尽管人类依然在未知的征途上摸索(《约夫》,1895)。但是,《新诗集》里的形象特点主要定格为如下几个方面:让不履行"义务"者声名狼藉,让对美好

世界“祈祷”者名声显赫(《丽达》);揭露“罪行的野蛮”(《哀悼经》);表达对人们的“最大的蔑视”(《诗人》,1894);赞颂造物主“神圣”的超凡能力,它能“对具有双重性的万物/都产生巨大的诱惑……”(《列奥纳多·达·芬奇》,1895)。(勃留索夫曾称赞这部诗集具有“紧张的抒情风格”,而且它比起《象征》来要显得“尖锐得多”,为此,他写道,“果敢坚毅”是梅列日科夫斯基这一时期诗作的“主要推动因素”[85])。关于类似的选材,我们举一个很好的例证:最早,他师承尼采关于道德价值的相对性以及批评基督教禁欲主义的观点,所以,从梅列日科夫斯基的诗作中我们可以看出,他与“大众尼采主义”有很多“共同之处”[86]。1896年他那本诗集,不仅表现了这一点,而且还表现了尼采思想影响的广度以及与残留的以往的思想形象系统之间的联系。比如,出于始终不渝“热爱生活”的观念,梅列日科夫斯基在自己的作品中反复表现人们对“无穷苦难的无尽之爱”的需要,主张“在痛苦中”也要保留“愉快的笑声”(《请在你的心里写下这个信条……》),这与尼采《悲剧的诞生》一书所提出的最基本的哲理格言十分相似,他为“痛苦的欢乐”这种原本就十分牢固,重新又予以强化的思想世界勾勒了一幅图景的轮廓,这一思想是象征主义时代的主要特征,它对奥尼倪索斯－阿波罗式的问题有着浓厚的兴趣。蔑视“所有法律”的“新美”观点,会在与忘我精神共存时发生变化——打开他的诗集《夜的孩子》(1894),我们能明确看到作者的观点:他把自己宣布为一个代表集体的“我们”,并把自己打扮成一个为新事物奔走呼号而最终遭灭顶之灾的“先驱者”的模样,这种观点很象尼采的“对久远事物的爱”以及为了未来而自我克制的观点(与此相似,梅列日科夫斯基19世纪90年代的抒情诗所表现的那种颓废主义的忧郁情调,到了世纪之交还偶尔让人想起19世纪80年代的俄罗斯艺术家们那种软弱无力与毫无信仰的境遇),同时,这种观点也像表现特立独行的主人公注定灭亡命运的民粹派主题的特点[87]。《流放者》(1893)一诗,由表现远离尘世的乐趣与流放生活的喜悦(来自莱蒙托夫的经典诗作《浮云》——“我甘心终生做个流放者,/……/像天上的浮云,/孤独的流浪汉,/没有任何朋友”)变成了欣赏“从未感受过的牺牲”,成功地再现了梅列日科夫斯基早期抒情诗那种不可取代的成就(试比较:《英雄,歌手,你们的眼泪快乐地流……》,1883)。



在这本集子里,梅列日科夫斯基对“恶之花”的迷恋,对“未知世界”的向往(《夜的孩子》)标志着他所奉行的“波德莱尔主义”到达了新的境界。梅列日科夫斯基以先驱者的身份关注这位“从大地最深处,从生活的心脏中”走出来的“危险而神秘的”诗人[88](梅列日科夫斯基以散文形式翻译的波德莱尔诗作于1884年刊出[89]),并且在19世纪90年代先行向广大俄罗斯读者打开了这位法国诗人的大门[90]。19世纪80年代至90年代初梅列日科夫斯基的原创作品,无论在主题与形象的偶合方面,还是在浪漫主义层面上,都或多或少表现出对波德莱尔的关注,甚至有意无意的共鸣[91],如:表现扭曲的世界里生活的寂寞,(《……他坐在花岗岩的峭壁上……》,1885),以及对“冷漠的自然”这一主题的诠释。在《新诗集》里,创造出“恶之花”世界的诗人所与生俱来的本质属性,让梅列日科夫斯基感到亲

切。这本诗集在主题方面的对立，使人想起波德莱尔笔下宗教因素的两极性，想起他努力探索光明与黑暗的同一性（对于梅列日科夫斯基说来，重要的不是像波德莱尔那样致力于剖析人类的恶习，而是确认在人类心灵深处究竟是暗自容忍或偷偷迷恋违背道德的犯罪，还是相反，不容忍出现罪恶的欲念）。但是，在《新诗集》中，思想的歧义性表现得更为直截了当，而基督教的主题比波德莱尔的宗教思想更加规范。这一点，在那些彼此相近的诗篇中表现得尤为明显。很可能梅列日科夫斯基在创作《深处》这首诗时，已经与波德莱尔进入了对话状态。如果说波德莱尔的《阴暗的深处》认为诱惑的来源具有双重性（女人或者上帝）的话，那么，在梅列日科夫斯基的作品中，主人公“我”对诱惑、罪恶和“厌恶”的感觉显然就浓厚得多，在这里，胜利最终属于传统的基督教忏悔意识。

1908年，勃留索夫在谈到19世纪90年代梅列日科夫斯基的抒情诗时，曾经指出，他（与明斯基一道）最早试图把“新诗歌”的主题与原则自觉运用到俄罗斯诗歌中去[92]。我们常常忽略勃留索夫这一论断中关于“原则”的评论，这是没有道理的。自19世纪90年代起，梅列日科夫斯基作为诗人，他在风格、体裁诸方面的表现手法是相当折衷的，在他的继承者当中，可以找到很多在诗风方面与他明显相近的例子。他曾经公开宣布自己的写作纲领，并袒露自己的心理，那就是偏爱激情，把注意力集中于普遍性的而不是个人的精神状态[93]，正是这些，确定了他19世纪90年代抒情诗的基调，也正是这些，包含了，或者说为他补充了优美的感官因素和形象的诗情画意，当然，这些与诗坛准则距离并不遥远（《丽达》、《巨人》），我们从中还可看出（尽管并非经常性的），他力图寻找一种与波德莱尔和其他法国象征主义者所具有的奇妙的印象派格调和让人引起深刻联想的“华丽词藻”相吻合的题材，这种探索有些方面比勃留索夫与安年斯基的探索还早，有些方面与他们同步。我们在关注梅列日科夫斯基这一诗歌创作技艺的特殊形式时，看来应该确定一下它的来源，即对它产生重大影响的象征主义诗歌创作体系。根据这一体系，正规的（相对客观的）诗歌创作形式与纯想象主义的诗歌创作形式具有同等地位，同样，慷慨激昂、词藻华丽的抒情诗与忏悔式的抒情诗也具有同等地位[94]。这样一来，梅列日科夫斯基对与最新法国诗歌相类似的形式所进行的探索就无果而终了，这一方面是因为他本身就有安年斯基的婉约风格，另一方面也是慑于勃留索夫的压力；尽管如此，在《冬天的晚上》（1895）这首诗里，在塑造形象时，他还是借助直接评价性的词语，书写出为“老一代人”所难以接受的文字（如：“罪恶的月亮”露出“该死的面容”），这就使它足以跻身于《俄罗斯象征主义者》这本集子中那些非凡之作之列[95]。梅列日科夫斯基的《丽达》，那如委婉悠扬的和弦“阿尔努沃”一般的优美如画的描写[96]，以及格调高昂、直抒胸臆式的结尾，为一种诗歌类型奠定了基础，这种诗歌类型后来勃留索夫及其学生和继承人经常运用。从梅列日科夫斯基到20世纪最初十年那一代诗人的创作，大都来源于一种风格，这种风格由多种传统形式的变体演化而来，是19世纪最后三十年诗歌的一种标志（不仅费特，甚至纳德松都运用这种形式写作[97]）。

与过去的十年相比，梅列日科夫斯基这时对合乎教规的诗歌更加偏爱了，而到了19世纪90年代中期，这种偏爱所涉及的范围，已经成了他引以为荣的重要特征，连比他早一代的作家们也都能接受这些特征了。这种偏爱也让他了解了各个层面的诗歌结构——词语、修辞（尤其是运用华丽词藻的）等各个层面的结构，同时，在深化主题和塑造"标题"中所涉及的形象，也上了一个新的台阶[98]（关于"标题形象"，我们可以从《新诗集》中列举一系列相关的标题，如：《怨仇的爱》、《放逐者》、《苦闷》、《白夜》、《爱的诅咒》、《春天的感觉》、《自白》，等等）。梅列日科夫斯基对独特内容和风格的探索过程，一直伴随着对那些传统因素的浓缩并把它们变成一鸣惊人的文字。《蔚蓝的天空》（1894）这首诗就是一个例证，在这首诗里，由个人悲剧式的布局所形成的综合情绪（主人公"我"的愤世嫉俗，拒绝"世俗的美德"，向往"无目的"的美，希望像"永远蔚蓝"的天空一样"无所不包"）就是靠着运用哲理诗中高尚的沉思这种形象的手法而跃然纸上的。作者在这首诗的选韵方面所下的工夫也足以证明他熟谙这种沉思哲理诗的词汇特点，比如，在其中的四行里就出现了"天光"与"死亡"这一对韵脚："我只相信那蔚蓝色的，/遥不可及的天光。/它朴实无华，浑然一统，/又不可理喻，犹如死亡。"在另外的四行里，又出现了"暴风"与"晴空"这一对韵脚，而这些韵脚梅列日科夫斯基还用过不止一次（看来，我们可以毫不夸张地说，对浪漫主义"思想诗"来讲，从我们所引用的《蔚蓝的天空》的例子中，完全可以看出一味照搬传统特点的模仿风格与客观反映个人表现手法的模仿风格之间的区别，福法诺夫的晚期浪漫主义作品也大体上具有这一特点[99]）。难怪在20世纪最初十年的中期也模仿过浪漫主义风格的别雷认为，无论如何，梅列日科夫斯基（借助于联想，有意的语义倒置，或者干脆去求助于大众化的韵脚以及扩展了的韵律）也算得上是由早期赞美诗向世纪初的诗歌现状过渡的一个媒介。让我们从别雷的诗集《骨灰瓮》中选一首与《蔚蓝的天空》相近的诗《自由流动》（1907）来做一比较，其中有一段四音步抑扬格的变体，是这样写的："心灵啊，请在我们面前展示/那广阔美好的纯净天光！/托尼在那碧绿的杯子里/寻找姗姗来迟的死亡！"



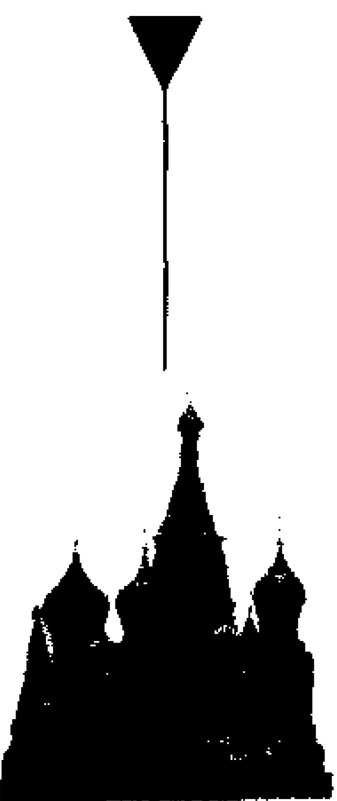
把各种形象的固有模式和惯用语言进行浓缩并予以改造，让它们不再显得那么公式化，这也是梅列日科夫斯基进行创作表达思想内容多样性的一种手法（这就为包括布洛克的诗在内的成熟的象征主义诗歌提供了一种借鉴，尽管它还不十分完备）。在他的诗歌里出现这种思想内容的多样性，不仅仅依靠内容丰富的主题，还借助于难以捉摸的观点和"不可言状"的表达方式，比如，在《难以捕捉》（1893）这首诗里就有这种情况，但是从形象的内聚力着眼，一切又像是"可以言状"和"可以捕捉的"。在他稍晚些时候的一首诗《冬之花》（1897）的开头部分，作者就交互使用了相当传统的比喻方式："冬天——死亡"，"生活——梦乡"。而且还装饰以世纪之交十分时髦的异国情调："我们生活在白昼/就像生活在梦中/茫茫雪景死一般寂静/温存着我们欲睡的心灵。"在诗的第三和第四诗节，又出现了一个"我的独居小屋"，这时，进入这个梦幻、死亡、静谧环境的已经不再是"我们"，而是

"我"——生活的主体,其中也蕴含着劳动与创作的主体:"我的小屋一天比一天死寂/只有月下闪着白光的屋顶/散发着阵阵温柔的寒气。"诗中所描绘的"只有梦中才能见到的花",实际上就是冻结在玻璃窗上的冰花，它成了与死亡相伴的如梦人生的标志，也成了那个"小屋"本身的标志,在这首诗里,19 世纪 80 年代俄罗斯文学家的"工作室"的含义已经发生了根本变化。对那种梦是不可实现的理想,是死亡的同义语这一逻辑,作者在面对那已经立意但尚未命题的作品时显得那样狐疑,而透过那死亡的感觉和"亦真亦幻的温存",又似乎看到,这一逻辑并非天方夜谭。在这里,互相关联的主题,与其说是彼此渗透,不如说是彼此为邻(试比较布洛克作品中的另外一些内容,如,他所"创造的梦境",或他的"创作智慧战无不胜,所向披靡"),这样,《冬之花》的象征意义就取决于读者的理解能力了,看读者能否正确臆断并把它融合为一个整体。

2

梅列日科夫斯基 1895—1896 年的第一部长篇三部曲《基督与反基督》的《众神之死:叛教者尤里安》和 1900 年的《众神的复活:列奥纳多·达·芬奇》以及 1905 年的《反基督。彼得与阿列克谢》》中都表达了一个共同的构思理念,在这一理念的基础上,"象征"把基督教与异教的对比表达为充满细微差别的历史哲学画卷。从浪漫主义的观点出发,梅列日科夫斯基认为,历史题材的作品应该反映人民或者民族的思想观念,在这种观念中,既有信仰，又有背叛，而实证主义那种坚信时代特点的观点在梅列日科夫斯基身上也发生了变化,服从于他更加广泛的艺术课题,这些课题尽情描绘了历史过程的整个宗教哲学目的。梅列日科夫斯基认为,彼此有巨大间隔的各个时代,都在各自上演着"统一的世界历史悲剧"[100],这一悲剧反映的是人类精神生活的抗争过程,而这一过程,发端于整个时代之初,解决于整个时代之末。三部曲各部分之间基本思想冲突的一致性,围绕主题一唱三叹的表达方法,各部分之间场景、细节、人物的追求互相渗透,彼此呼应,所有这些,都在不同时代现象的背后展现了各种各样的思想碰撞，在这些思想碰撞中也包含着基督教与异教之间的对立,而梅列日科夫斯基则把这种对立表现为另外一些象征范畴——基督与反基督,人神思想与神人思想,"深渊"的"表层"与"底层","神圣的肉体"与"神圣的灵魂"。梅列日科夫斯基不仅为异教辩护,而且在《基督与反基督》以及他的一系列政论批评性著作中进一步反驳了那些认为基督教就是禁欲主义的观点，而他的这种思想则是在尼采和法国帕尔纳索斯派诗人的思想激励下产生的(一系列欧洲象征主义作家对梅列日科夫斯基产生影响,大概始于 19 世纪 90 年代中期,最早始于 1894 年末,他才在自己的文章中表现了欧洲"新艺术"的形象,如《最新抒情诗》和《剧作中的新浪漫主义》等。目前尚缺乏这方面的探

索）。19 世纪 90 年代梅列日科夫斯基与罗赞诺夫“反基督思想”的对话对他也产生了重要影响，在这里，作家接触到了对待传统的负面态度，而这种传统在俄罗斯文化中是至关重要的，它在果戈理的《与友人书简选萃》一书中有所论述，也曾被列昂季耶夫称作是“炽热的”东正教。决定该三部曲主旨的宗教综合思想，在很大程度上有异于陀思妥耶夫斯基的思想和易卜生的“第三王国”的观点[101]，并对克利蒙特·阿列克桑德利斯基的学说有独特的发展（梅列日科夫斯基曾经在自己的译著——朗格斯的小说《达夫尼斯和赫洛亚》的序言中提到过这一学说[102]），同时，也发展了约希姆·弗洛尔斯基的学说（在世纪之交，梅列日科夫斯基完成了向新基督教的“新宗教意识”的转变之后，他与约希姆在观点上的呼应更为紧密）[103]。在这一三部曲里，不仅有表现人类双重天性和历史缺陷思想的基本创作理念，而且在叙述过程中把主要笔力集中在宗教哲学问题上，还有，在《基督与反基督》的前两部中，所运用的素材也与俄罗斯传统风格迥异，其中充满了各个不同时代的文化精神画卷，不由让人想起欧洲“考古”小说的创作准则，所有这些，都说明这部融入了普希金、陀思妥耶夫斯基、丘特切夫等经典作家的思想与形象的三部曲是俄罗斯与西欧两种文学传统融合的产物（书中所涉及的人类双重天性和历史缺陷还仅仅限于预知的、并不完美的两种类型处世观的“综合”及在此基础上产生的宗教）。



异教是这一三部曲中所赞扬的美好思想之一，在异教这个范畴里包含着所有美好的东西和一切与“活生生的生活”相关联的东西，其中包括知识、国家体制、爱情。在异教中能够寻找到脆弱的田园风格（如在《众神之死》中对祭司奥林匹奥多尔家庭生活的描写），而在那最为本质的表现形式中，它却成了一个恶的世界（强权，罪恶的欲望）或者是不受科学艺术道德束缚的任意行为。在《尤里安》中，它的基本轮廓已经显现出来了，而在三部曲的第二部《众神的复活。列奥纳多·达·芬奇》里，由那些被赋予超人意志的英雄和天才所构成的世界已经跃然纸上，其中有亚历山大、博尔贾、列奥纳多这些形象，他们各自殚精竭虑，创造着美好的艺术作品，同时也为制造可怕的杀人武器而冥思苦想。与其他宗教不同，基督教主张应该相信能够克服人类生活的局限性，主张道德与精神的完善性，主张禁欲与无私，但是，它的大部分主张都与世俗观念相悖；它一方面引导人们相信死后灵魂的存在，另一方面又受修道士的恐“欲”思想的冲击，于是，就像萨沃纳罗拉一样，急于主张包括美在内的所有超出死板教义的东西都是“空虚的和该诅咒的”。由于对人物（博尔贾、列奥纳多）评价标准的不一致性，以及在一开头就摆出了两种截然不同的观点，所以在三部曲的第一部里，并没有让他们任何一方取得胜利，从中我们不难发现作者处世观的“二重性”，在梅列日科夫斯基的抒情诗里，我们早已经领教过这种二重性，但是，在《众神之死》和《众神的复活》里，作家又着重强调了“反基督”异教的历史必然性和它的美学魅力。到了三部曲的最后一部《反基督·彼得与阿列克谢》，作者才停止了这种议论[104]。

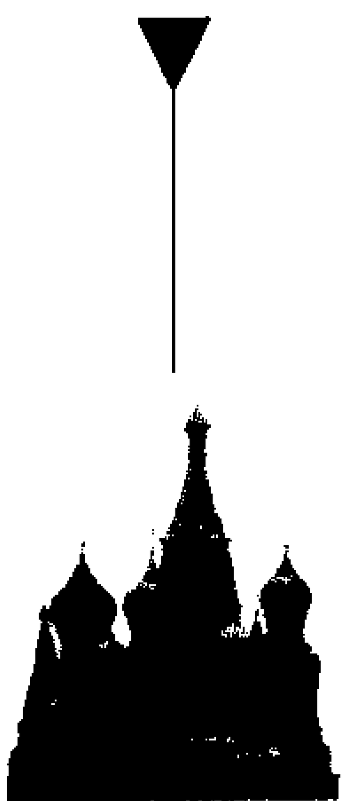
关于自己立场的转变，1914 年梅列日科夫斯基在一部文集中这样写道：“当我刚开始

写这个三部曲时，我认为世界上有两种真理，一种是基督教关于天的真理，一种是异教关于地的真理，等到将来这两种真理合为一体的时候，那就是完美的宗教真理了。但是，当我将要结束这部著作时，我已经明白，把基督与反基督合为一体，完全是亵渎神灵的谎言；我还明白了，实际上这两种真理已经被基督合为一体了，在这唯一神圣的基督教义中，不仅包含着已经完善的真理，还包含着正在完善和不断发展的真理……"（Ⅰ，6）。梅列日科夫斯基在停止直接呼吁人们去关注反基督以后，就开始潜心于重新诠释基督教的传说，这时，在他的头脑里不仅有一幅三位一体的全景图（在这幅全景图里，时代特征与神的启示让异教与基督教各得其所，而这种来自旧约与后来取而代之的新约的神的启示，应当予以补充完善，让它们以全新的方式来表现真理，这就是第三约言，启示录在三位一体中的最后载体——圣灵），而且还有很多其他的具体内容。由于相信纯唯灵论的处世观并不完善，这就促成了作家同情"异教"，而这种信念，到了世纪之交，就转化成不断努力跨越横在世俗文化与宗教文化之间的鸿沟，同时，在他头脑中形成了一种观念，那就是基督教不应该轻视世俗的与"地域性"的文化，而应该努力从这些文化中去开发它内在的宗教潜力："我们希望生活在基督之中，也让基督在生活中永存"，梅列日科夫斯基用这句话作为自己1903年一篇评论果戈理著作的结尾[105]。因此，过去那"一整套反基督思想"的大部分内容，到这时都被解释为世俗"圣体"的组成部分（在《彼得与阿列克谢》之前，这一主题在他1900—1902年间的学术性著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中就已经突现出来了），只是做了某种程度的修正。

"圣体"思想被梅列日科夫斯基理解为各种形式的世俗宗教仪式，这些形式曾被陀思妥耶夫斯基借用来在民间神话故事中象征润泽大地的伟大母亲（可参阅由梅列日科夫斯基家庭教堂使用的俄罗斯圣诗《祈祷大地》的主题形式[106]，还可参阅《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》和《反基督》——Ⅴ，152、174）。在《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中，作家表达了这样一种命题："当大地还不是天空覆盖的大地时，它就还是一个古老的异教的大地，当天空还不是地上的天空时，它就还是同样古老的，只是看似'基督教'的天空。"（Ⅻ，49）这一命题从一个侧面强调了，低级现实的宗教概念就像一个"既没有分开，也没有融合"、摆在一起的末日论主题。一切世俗物质基础的崇高精神的象征意义正好与梅列日科夫斯基的这些观点相符，而这些观点又与索洛维约夫的观点最为接近；这时，梅列日科夫斯基开始用自己的象征主义散文作品开创了一条新路，用来进行展现泛神论活动图景试验，他从写抒情诗转向写小说，塑造那种面对主宰世界的上帝虔诚祈祷的形象（Ⅴ，288）。梅列日科夫斯基反对否认启示录思想能够具体化的观点，这成了他的创作纲领，而这种思想也正好与前面提到的那些观点相吻合——无论是在人类肉体演化的层面上（在《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中，作家继索洛维约夫之后公开提出人的肉体应该与灵魂一样"永生不灭"的主张），还是在整个世界变革的层面上（人间千年天国说，可望在"世俗"思想

基础上产生的"新教士追悼仪式",厌恶繁杂的尘世生活等—— IIX,49,190-191)。

另一方面,对于梅列日科夫斯基来讲,不仅自己那属于泛神论和末日论的世俗观念获得了宗教的合法地位,而且在诸如美学价值以及生存主义至高无上方面,也就是说,在排斥丑恶、死亡、人生有限这一层面上,也获得了宗教的合法地位。世俗关于应该完善与丰富社会与个人精神、心理与人类肉体的观点,仍然像以往一样,引起作家的关注(作为"圣体"观念的组成部分,在所有关于神秘爱情的重要问题中,直接体现肉欲的东西这时就显得过于皮相化了[107])。包容异教思想的"基督教"与关于世俗的新概念之间最直接的吻合之处首先被梅列日科夫斯基用来解释个人与国家的相互关系,并把这种关系体现在他那五彩斑斓的作品主题之中——这样,以往小说中的寻神情节,在《彼得与阿列克谢》中又被延续下来,成为吉洪的主线,在这条主线中,个人精神自由与宗教感情自由的思想不受任何宗教与世俗权威的左右,这种思想,在世纪之交他与官方东正教的辩论中,又得到了整合与强化。



在《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中,同以往他受尼采的非道德主义影响最深刻的时候一样(为此,不仅他最初的小说三部曲被查禁,甚至关于普希金的著作也被查禁了),梅列日科夫斯基仍然在论证"两种道德价值原则的平等性——即上流社会的贵族道德与大多数人的传统信仰"(XI,131)。按照作家的观点,任何一种粗俗的自我中心主义思想,甚至最极端的自我肯定主义,都与对宗教概念的自觉或不自觉的个人理解相去甚远;梅列日科夫斯基宣称,人们爱自己的必要性,"不在于为了自己,而在于为了上帝和生活在上帝之中"(XI,93),他向西方传达了一种与欧洲文化格格不入的基督学说的非道德性思想:"基督不是一种道德现象,而是一种宗教的、超道德的、跨越一切道德法规界限的现象,这是一种大自由的现象,它引导人们走向分辨善与恶的方向。"(XI,187)他把反基督诠释为基督"隐秘的"面容(XI,143),"不是为恶而恶,而是为了新的、更高的善"(XII,66),在进行这番诠释时,作家指出,当代基督教并没有关注到《基督与反基督》已经悄然"合流",而是仍然停留在"旧犹太律法的道德标准之中(以暴抑暴,以血还血……),而在国家体制上,则仍然保留着古罗马的法律……"(XI,186—187)。在《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中仍然可以听到在《众神的复活》中所突出的那种赞颂国家强权主题的余音,而且,这还不仅仅是为了重新强调"统一政权的正面意义"(XI,44);在这篇著作中,他引述了小说中马基雅维里的一段话,说统治者可以为所欲为,他们拥有"任意摆布人与兽"的权力(Ⅲ,151),同时,他用美学与玄学的论据来为拿破仑式的无视他人命运的行为辩护,并把这两种论据融合在一种"人神"精神中("……拿破仑疯狂的或者说兽性的利己主义是从实证主义的道德观念出发的,如果从另外一个角度看,其中隐藏着某种更高级的东西,是那种属于彼岸的、原生的、出众的宗教性的东西……";他的自爱是"可怕和疯狂的,但无论如何不是唯理的,不是低级的",至于那种蔑视千百万人生命的话,"在任何别人口中——是气愤……而在他口

中——只是可怕，正是以为他应该这样说而可怕……"——XI，71—73)。至于他在关于个人与国家的见解中对待"人神"的另外一种态度，梅列日科夫斯基只是在《彼得与阿列克谢》中提到过——在这里，为英雄个人"超人的"恣肆行为辩护，国家主义的基调明显地减弱了，取而代之的是从不同的角度来阐释彼得一世其人及其事业。

梅列日科夫斯基的这部小说已经不再像1905—1907年革命时期他的某些文章那样，一味地为彼得的改革进行辩护了(如《现在还是永不可能》，1905)，同时，他也避免运用新斯拉夫主义的观点怀疑改革的合理性。在彼得身上具有超凡的伟人魅力，面对《众神的复活》中那些冠冕堂皇的恶棍，他的意志也能摧毁整个国家生活的体制(梅列日科夫斯基在小说中引用普希金的《波尔塔瓦》的典故[108]，把彼得比作"锻造俄罗斯"的铁锤，也就不难理解了——V，240)。此前不久作家还为这位沙皇的残忍行径，为他蔑视他人、不择手段地追逐个人目的的行为进行辩护。梅列日科夫斯基认为，彼得的自负必然让他产生某种不切实际的追求——他采取措施让宗教成为国家机器的一环并从属于他这个身兼大主教的沙皇，这样，他就被赋予了"人间上帝"的地位——即使他本人不这样认为(梅列日科夫斯基印象深刻的类似事件，是影射拿破仑热衷于扮演新宗教奠基人的形象，在一篇研究《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》的文章中他曾经写到这一点)。而在《彼得与阿列克谢》中，梅列日科夫斯基就使"人神"的这些特点与过去形成对照。

这部小说在表现彼得和他的事业时，反映了各个方面的观点，其中也包括梅列日科夫斯基本人的观点。民众对这位沙皇的评价几乎是异口同声的——在底层人看来，改革给他们带来重重压迫，而且与他们很多世纪以来的生活秩序格格不入，人们还认为他排斥教会，总之，彼得的种种"凶残行为"让他们把他看成是至恶的化身。皇太子阿列克谢和那些文明的外国人(弗雷琳娜·阿亨、雷布－美迪克·布鲁蒙特罗斯特)的态度就更为复杂了(这种复杂态度与作者的态度相近)。同彼得一样，他们也承认变革的必要性，但是，对变革的很多具体措施，他们却不愿接受。"……在我们俄罗斯，不公正的东西已经根深蒂固了，所以，当一间房子里所有破旧的东西还没有被抢光，当你还没有看清这房子的每一根木料时，请不要急于去清除那些古旧陈腐的东西。"阿列克谢这样强调(Ⅳ，147)；就像那些接踵而来的新的东西一样，旧的东西有时让这位皇太子感到不可接受——这样，他就真正看清了自己的地位：他实际上正在保护那些教会的神职人员和神甫们，他们很早以前就被权力与财富击倒了；这使得这位皇太子身边那个忏悔的神甫——雅科夫·伊格纳季耶夫成了这些神职人员和神甫的化身，而这位忏悔的神甫正是"旧"宗教体制的维护者。这部小说的基调很接近梅列日科夫斯基在《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》和那篇题为《现在还是永不可能》的文章中对彼得的改革所进行的解释，大意是：彼得对教会进行的打击，"实际上是在拯救教会……彼得是想让教会成为自己的工具，而他自己仅仅是最高意志的工具"——彼得大帝以前的东正教已经陷入"绝境"(XI，27)，彼得的改革大胆提倡新宗教意识，不管

这种改革有多少负面效应，它毕竟是通过外在形式复活民族精神生活的一个促进因素。就是这个阿列克谢自命为人民愿望的代言人，居然当着他父亲的面谴责国家缺乏法制和嗜血成性（“多少人的灵魂被摧毁，多少人在流血！大地在痛苦地呻吟”——V，219）；集主教与帝王的权力于一身，对彼得有巨大的诱惑力，因此，他觊觎宗教界的特权并从忠于他的神职人员身上看到了改变民族意识的基础，正是这种民族意识崇尚教会至高无上的道德权威（“教会已经被出卖给反基督之徒了！”在经历了痛苦的折磨之后，阿列克谢对给他奉献圣餐的神甫这样说——V，228；关于宗教与信仰已经消亡的话，在这部小说的结尾处，那个实为“作者代言人”的人物吉洪·扎波尔斯基又重复了一次——V，280）。在外国人看来，彼得的残暴所带来的后果是野蛮行为公然泛滥，而他所承担的欧化使命所带来的后果却实在让人无法恭维：他把亚洲的残暴与西方的文明嫁接在一起，这样，就形成了一个西方与东方的混合体，其中交织着可怕与可笑的因素，而这位独裁者的形象中也混合着这些因素（“公猫科塔布雷斯”）。

这部小说倒数第二部分最后一章，描写阿列克谢死后的彼得大帝，对彼得的执政给予了总括性的评价，即便如此，这个总结性的评价还是显得模棱两可。当作家再次指出彼得改革的根据及彼得本人的“恶行”中所蕴含的积极意义时，他还是不失时机地指出了彼得带领国家所走的这条路必然导致毁灭的结局。在这一章的结尾处，作家在表现自己的最后思想时所发出的信号，充分显露了作者的高超表达能力（他在这里使用了一个隐喻，说俄罗斯正按照那个无情的领路人的意愿，在“铁与血的浪尖上”游泳——V，241，1905，这部小说最后一次出版时，除了怀旧意义，它还获得了一种寓言性的意义，在读者眼里，它成了一个已经实现了的寓言）。这让我们重温了作者当初以间接引语形式所传达的彼得的自我辩解：“如果没有他，至今俄罗斯还处在沉睡不醒的状态之中呢！”（V，240）。彼得把自己比作上帝和国父，为此，他不惜牺牲自己的儿子，他认为，必须做出处死阿列克谢这种牺牲，因为如果一旦他继了位，“就会把权力还给那些教士和长老，而这些教士和长老就会把俄罗斯从欧洲拉回亚洲，从而熄灭启蒙教育的火光——这样，俄罗斯就会灭亡”（V，240）[109]。

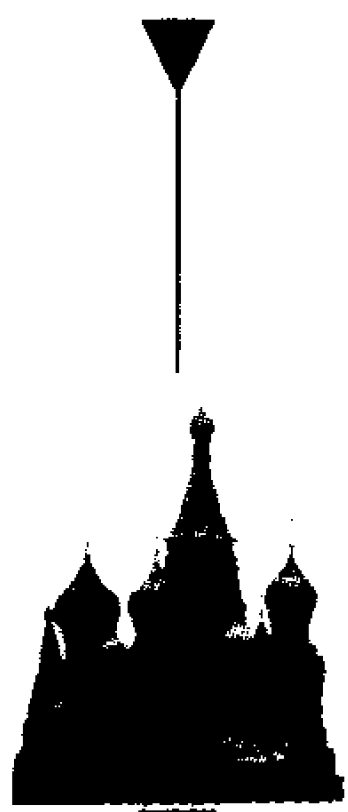
从三部曲最初出版开始，对它最后一部分主题处理的谴责声就不绝于耳（尽管这些批评家们立场各不相同，但大多数都异口同声地指责其中尼采式的非道德主义以及作者所期待的虚幻而不现实的“最终结果”），与此同时，还辅以对他作品风格的颇有声势的分析[110]。这些批评家对作者展现的思想体系，引用的历史资料以及塑造人物形象的手法都有异议，他们指出了作品内容的公式化，形象结构的呆板性，以及作者源于个人理想所进行的多余的说教，这些批评大部分并非毫无根据。他们还认为，作品中的心理描绘过于草率，仅仅局限于人物的精神生活，着力于表现“智慧激情”的范畴，此外，他们还把批评的矛头指向他所使用的大量晦涩难懂的语言，直接使用那些别有寓意的细节，以及那过于直白的主题思想，他们从艺术结构的各个层面对梅列日科夫斯基所运用的一系列手法从正反

两方面进行了对比分析。如果说它在艺术风格方面塞进了很多矛盾修饰法的因素（如："宛如极大恐惧的极大欢乐"——Ⅴ，287等），那么在思想理念方面，三部曲不仅在表现对立精神的开头部分有矛盾冲突，而且在看似统一中表现出二律背反，在看似对立中表现出一致性——作者所经常运用的这些手法让他的同时代人有理由说这部作品中充斥着纯理性的"故意雕琢"。关于这部作品中随处可见的在叙述描写方面所使用的一分为二、对立统一的手法，别雷说得恰到好处："二重性无处不在：混沌与宇宙，肉体与精神，异教与基督教，无意识与有意识，酒神与太阳神，基督与反基督。他把一个无底深渊的表层与底层分开，成为各自的二律背反形式……这样，就形成了一个复杂的格局，宛如一个由结晶体组成的模型。"[111] 类似的手法还有基督教与异教的互相渗透，正像尤里安·马克西姆的老师所说的那样，基督教苦行主义的最高境界所给予人的自由，是让他们去重走普罗米修斯和撒旦的老路（Ⅰ，71），此外，维·伊万诺夫在《受难之神的宗教》里所表达的基本思想的对比，在《众神的复活》中就已经以象征意义的形式表达出来了，比如，把酒神与基督进行对比，把圣餐与盛宴进行对比等等[112]。凡此种种，让人感觉到，理想主义形式与原始形式两种偶像及其相应变种之间的界限，同时还能感觉到看似异教中的基督教精神（尤里安的高尚品德及慈爱之心，新柏拉图主义的宗教内涵），以及在基督教"历史"中所蕴含的异教"反基督精神"（博尔贾的罪恶与权欲）。这种风格也经常决定梅列日科夫斯基笔下处在矛盾中的人物的性格特点（列奥纳多的学生乔万尼·贝尔特拉菲奥曾经离开他投到萨沃纳罗拉门下，后来又回到了大师身边；而在《彼得与阿列克谢》中，在吉洪看来，自焚者的"红色之死"与鞭笞教徒的"白色之死"是相同的，等等）。

三部曲中那些过于沉重、繁冗的描写事物的形式以及不厌其烦地表达那个时代的哲学、宗教、美学、科学的观点，也让批评家们十分不满。而梅列日科夫斯基正是用这些类似戏剧布景式的东西[113]，用场景与对话的戏剧式的轮番交替来充分补足文选式的简单情节以及诸多叙述细节。"考古意义与思想体系——这就是梅列日科夫斯基这部三部曲的全部思想内容。在这辆死亡战车上颤抖和跳动着他那巨大的、压抑的天才"——还是别雷，言简意赅地概括了三部曲的形象特点和它的两个基本要素[114]。楚科夫斯基也以称赞和惋惜两种语气来评价《基督与反基督》："没有谁比梅列日科夫斯基更加理解书籍、图画和故纸堆中的生活——遗憾的是，他只理解这种生活。"[115] 梅列日科夫斯基所设置的情节，都被限定在他那"文化空间"的范围之内，而他这个"文化空间"是在大量充满哲理的对话中，在深沉的思考中，在人物的回忆中展开的，而这些人物的日记把某些文章的个别引文乃至整个片断串了起来，也对这个"文化空间"的展开起到了作用，只有在很少的情况下用紧张气氛和情节的转换来加以补充（把深刻的思想与诱人的情节结合起来，后来者勃留索夫的这种能力已经超过了梅列日科夫斯基）。善于运用各种手段的技巧能使人更深刻地感觉到他作品的艺术性，关于作家小说中"引文的魅力"，伊万诺夫－拉祖姆尼克就曾经指出："读一读

（这部巨著！）是让人赏心悦目的事，多少次，梅列日科夫斯基小说中的人物——其实就是他自己——为了某种很细小的原因，他们就‘回忆起’别人的话，想起福音书和其他书里的名言警句。"[116]

在当时那个美学敏感时代，他随处可见的创新成分以及略显夸张的叙述手法使这部三部曲在20世纪初的一段时间里赢得了特别的文学地位——成了当时美文的典范，也成了无数文学青年效仿的对象，当然，它也引起了很多争论。有助于作品成名的另一个原因是作家善于在情节转折时巧妙地把历史资料、引文以及精彩的摹拟片段糅合在一起[117]，在19世纪最后三十多年所出现的历史小说中经常使用这种"客观"描写，直到19世纪90年代，人们还津津乐道地把它与福楼拜简约明快的风格相提并论[118]，但过了不久，这种描写的迂腐和陈词滥调就逐渐显现出来了。《基督与反基督》从不同的角度继承了前人的艺术风格，关于这一点，勃留索夫（在《热情的天使》中）和别雷都曾经指出过，正是这种继承，造就了梅列日科夫斯基作品的不同特点，使之在实质上形成了一种另类的艺术体系。勃留索夫在他的小说中所提出和要解决的问题很多方面都接近梅列日科夫斯基[119]，同时，在艺术风格上，他也与梅列日科夫斯基如出一辙（列奥纳多与《热情的天使》中的人文主义者形象；《众神的复活》中飞往巫婆狂欢会的情节在勃留索夫的作品中也有），只是在某些方面略有变化，比如具有讽刺意味的风格，就是梅列日科夫斯基所没有的[120]，他一改梅列日科夫斯基三部曲中使用的叙事方式，以戏弄的笔触，刻画虚拟作者的形象，在他以后的作品中，也经常使用这种手段[121]。别雷也通过揣摩相当熟练地掌握了梅列日科夫斯基的风格，他在构思《银鸽》和《彼得堡》这两部小说时，就直接借鉴了这位前辈的经验，借用了与梅列日科夫斯基相近的综合语义学的基本体系（"肉体"——灵魂，东方——西方），同时在遣词造句乃至塑造象征"阴暗"的形象时，也使用了以引文突出主题的方法。



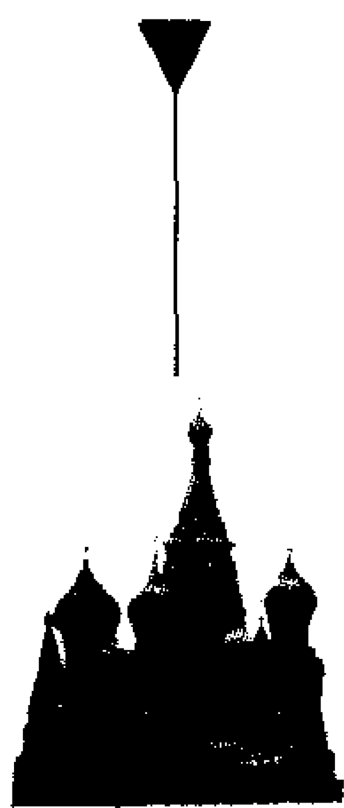
但是，同时代的人所表达的见解，常常忽略《基督与反基督》的美学特点，有时甚至夸大了它的不足。无论如何，梅列日科夫斯基还是不断关注主题思想的弦外之音或者自己笔下人物的深层次的、无意识的精神动因（比如，他指出，傲慢是萨沃纳罗拉禁欲主义的真正动力——Ⅱ，43，208。另外，他还特别指出《彼得与阿列克谢》中皇太子阿列克谢对叶芙罗西尼娅的情欲带有自杀的性质[122]）。当然，谴责声也伴随了梅列日科夫斯基的一生，主要是指责他这部作品缺乏历史真实性，时代错乱，让历史事件充斥着太多的现代化气息以及让他笔下的形象屈从于既定的观念，其实，这些指责主要是基于不能接受他小说中的象征主义神话色彩，而实质上作家是在忠于历史事实的基础上融进了自己的看法乃至有意曲解，因为他意识到，主观态度在对待具有实证科学基础的客观事物中，同样是重要的。在近年的研究著作中，对于有些问题，如梅列日科夫斯基这部小说运用史实的特点，以及他安排笔下的历史人物形象始终坚持的宗旨，表现得越来越专注了[123]。对待史实的随意性，可以用纯美学的观点解释——作家把引文、史实、语言的时代特征等等故意搞混，从而达到作

家自己追求的艺术效果。对于梅列日科夫斯基说来,牺牲历史的"字面意义",是为了洞察历史的密码,在这种情况下,属于观念方面的宗旨最为重要,其中包括准确地把握现实,理解存在于过去与现在之间的同一关系及因果关系,在这种联系的背后可以看到更加深广的——预测性的含义[124]。

作为在世纪之交第一个透过意识的棱镜观察往事的象征主义者(后来,安年斯基在自己的悲剧中,以及勃留索夫在《热情的天使》中,也都是用了类似的把历史现实化的手法),作家在《尤里安》和《众神的复活》[125]中所使用的隐喻,按照他的观点,已经明显具备了世纪末的特点。在世纪末与文艺复兴时代情形相近的"复兴"现象(他把这种现象解释为朝着古希腊、罗马时代的完美世界观回归和摒弃信仰教条,进行宗教探索的积极活动)和与之相反的"衰败"现象(其表现为:具有新思想的代表人物缺乏想像力,难以把新事物贯彻到生活中去,他们塑造的人物大都身体退化、道德沦丧),这些都在他的第一部小说三部曲中大量地、公开地表现出来了。作家进行历史题材创作时惯用的另一种表现形式最具争议性,他常常把描写的历史事物赋予现代特色:把过去的事物当作后来事物发展的源泉来表现,而在其特点中则能看到作者的思想,只是公开的程度不同而已。这首先涉及到《基督与反基督》的基本思想矛盾——按照作家的观点,在希腊化时代和文艺复兴时代都发生过宗教和文化变革,都能在当代找到直接的相似之处[126]。不能忽略的是,正是社会文化哲学方面的问题促使他采用了上述方法,而梅列日科夫斯基(从《众神的复活》开始,表现尤为积极)是把这方面的问题同宗教、历史方面的问题结合到一起来看待的(在《众神的复活》与《反基督》中表现为:权力的实质,专制国家与被压迫的底层"贱民",从各个社会层面上所进行的宗教探索,民族性格中的光明面与阴暗面,物质进步与精神真理,宗教对强权的屈服,反专制主义,等等)。三部曲的最后一部所运用的本国素材把各种可能的对比都表现得特别公开——对于国家来讲处于转轨时期的彼得大帝时代所出现的各种现象与过程的特点,都为他以后作品的情节埋下了因果的伏笔。彼得大帝的统治以及 18 世纪初俄罗斯现实的其他方面是这部小说所表现的新俄罗斯历史时期"最重大的事件"(梅列日科夫斯基不满足于蕴含的、影射的意义来表现它,而是用直接的未来派的情节来着重强调它[127])。这种手段是公开使用的,而且部分地用于塑造民族宗教层面上的人物——东正教长老,分裂派人物及教派分子,他们都明确声称自己的教派宏大完美。执著的精神探索,狂热的末日论思想,这些都与梅列日科夫斯基的理念有相通之处,他突出这些理念时,也并不掩盖它们的阴暗面,因为在这些理念中也经常夹杂着盲目迷信和盲目狂热的因素[128]。从文学的角度看(梅利尼科夫 – 别切尔斯基语),梅列日科夫斯基特别关注民间神秘论的"可怕阴暗面"(别尔嘉耶夫语)对别雷的《银鸽》起到了一定的先导作用。对俄罗斯民族性格中的诸多共性来讲,梅列日科夫斯基在《彼得与阿列克谢》中所表达的对待社会底层宗教思想的双重态度,是他的一个基本出发点,对此,他在第一次俄罗斯革命时期和十月革命前后的几年里都曾

经阐述过。

与梅列日科夫斯基同时代的人经常指出他这部三部曲形象隐晦，内容公式化，但他们却往往忽略梅列日科夫斯基艺术构思中另外一些与之相反的方面（在近期的某些文章中，也经常表达出类似的片面性观点，如，有这样一种看法：在三部曲故事的背后隐藏着作者“理解程度的孤陋”[129]）。除了人们以其中有大量直白性的说明和过于隐晦的细节而断言的公式化和隐晦性以及结局处单一的“政论”风格（作家对此格外倾心）和其他一些类似的特点以外，在他的小说中还表现出一种内容模糊性和复杂性的倾向。正是这种对人物、事件和情境评价的模糊性在某种程度上减轻了人们对那种生硬的概念化主题的印象，这种模糊性在《众神的复活》与《反基督》中随处可见，它的产生有意制造互相对立的观点——哪怕最后结果再构成某种复杂的整体[130]。积极使用对比手法使梅列日科夫斯基塑造人物形象的技巧与他构思的结构相得益彰——他们精神动机的不同取向，在三部曲的思想结构中，通常被表现为互相对立的两极（基督教与异教，人神与神人，等等），但是在塑造列奥纳多或者彼得大帝这些形象时，作家最乐于且最经常使用的手段，则是对这种结构进行重点修饰。在作品中引入宗教哲学内容的特点，也在某种程度上（虽然这种情况的重要性不宜过分夸大）对突出总体中心思想的感染力起到了一定的补充作用。这些宗教哲学内容不仅与梅列日科夫斯基世界观的进化相联系，正是这种进化，让他在完成三部曲的整个过程中在以往对宗教的整体解释上打上了新基督教思想的印记，而且与他惯用的一些表现手法相联系，也正是这些表现手法，是他在自己的每一部小说中表现类似内容时所经常使用的，这些手法主要包括：内容的模糊性、表现的简洁性、形象的对比性和问题的前瞻性。内容的充实和由对情节、语言起补充作用的“文化空间”而产生的巨大精神冲击力部分地减弱了它以叙述为铺垫的思想内容的教条主义色彩，尽管这些已经把作者个人的美学观念扭曲为巧妙的智力游戏了。梅列日科夫斯基在自己的每一部小说中尽量避免让那些直接怀疑信仰的内容占去太多的篇幅，而是不断引导读者去接触书中人物所持的怀疑观点，其中也包括与对新约学说的诠释有关的观点，这样，他就经常向读者传递书中人物对问题的解决方法，有时（如，在乔万尼·贝尔特拉维奥的日记中所提到的列奥纳多临死前的思考）迫使读者自己去解决那些圣经诠释方面的问题。这样，由作家自己创建的这种近乎谜团的复杂的神话概念的对立统一体系，反倒成了破坏内容统一性的因素。在基督教与异教周围，历来都存在着很多艺术的与思想的衍生物，而且其中还夹杂着尽管有语义共性而其实并不吻合的神话传说与构成神话诗的情节（如，在《众神之死》中，在属于“异教”的范畴内，就有关于普罗米修斯大神的传说和关于撒旦的传说，这些都带有诺斯替教的某些成分），这样，梅列日科夫斯基就根据情节展开的程度提出问题，这些问题都带有一定思想深度，而且迫使读者自己去独立思考它们“不可分性”与“不可融性”的道理。如果说批评《众神之死》中作者对两种互相冲突的宗教体系进行了统一标准的解释[131]还有一定根据的话，那

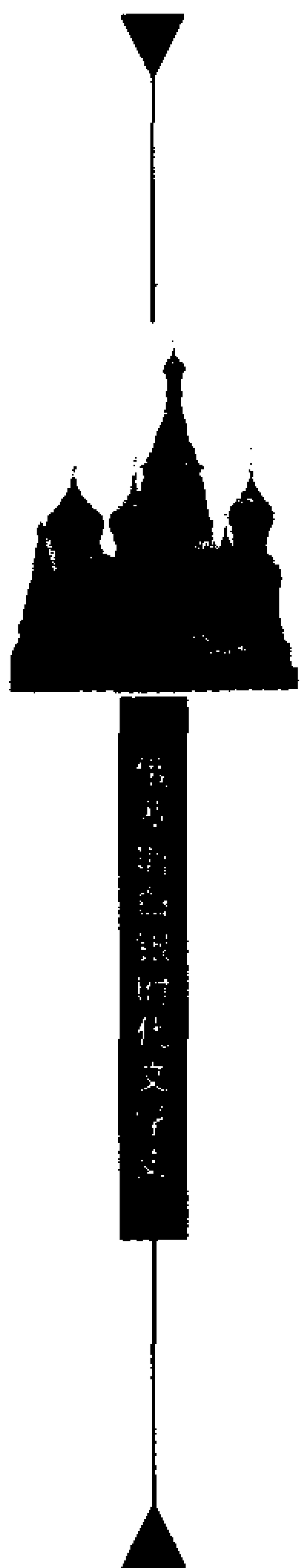


么，在《众神的复活》的最后一部分里，异教通过“两个深渊”的象征意义，把忘我精神也融入自己的教义之中，也就是说，异教也表现出了自己的二元性；这样（比如在列奥纳多身上——Ⅲ，367）对基督教的解释就产生了极大的反差性——在主张谦逊、仁慈的道德标准的同时还向人们宣传某些新约里的神话传说，在这些传说里，基督形象是残忍的，好战的，按照第二次基督降临时的判决，让人和他的“家人”天各一方。于是，在《彼得与阿列克谢》中，就出现了一个三位一体——“异教（地上的）——基督教（天上的）——人们期待它们的结合体”，这个三位一体从属于另外一个三位一体：“旧约——新约——未来的生灵王国”，这样，就把异教与以旧约为经典的“原始宗教”[132]相提并论，从而创建了一个具有丰富内涵的语意综合体。

此外，作者最终立场的显现程度，在《基督与反基督》的各部分中也是各不相同的。在这部作品的不同部分里都程度不同地详细描写了宇宙论的各种模式（比如在《众神的复活》中，除了基督教以外，还写到了列奥纳多的自然神论和诺斯替教的神话）。至于梅列日科夫斯基个人的观点（即：第三约言的教义与“未来天主宗教”的教义，按照这些教义的观点，既不能接受“无神世界”的思想，也不能接受“无世界之神”的思想——Ⅴ，280、284、285），他只在《彼得与阿列克谢》的最后一章中作了直白的表达。在这里，对作家来讲最为关键、集其思想之大成又具有“总结”意义的末日论思想在主题中才由暗示转为作者观点的直接表达，这种思想此前是通过客观描写，即通过书中人物的思想意识不断表达出来的（所以，那些经常批评梅列日科夫斯基企图把不能结合的东西结合在一起的批评家，也未能马上意识到，正是启示录保证了作家能够解决任何矛盾）。此前，在三部曲的大部分叙述过程中，宇宙论的各种类型，实质上都是从平等的地位表现出来的；如果说评价它们的程度还有区别的话，那么也只是偶尔打上书中所涉及的价值观问题的印记。三部曲的前两部，即使是作家的“总体”观点，也远远不是直接表达出来的——在每一部中都为这种观点描绘了一个大体的轮廓，但是并没有进行具体、充实的表述[133]。书中人物有很多关于未能把互相对立的东西统一起来的说教，但是读者在猜测那些少量的带有评价性的、用隐喻表达的细节或者假相的真实含义时，却很难通过这些人物的语言来了解作家的真正意图（在《众神之死》中，这表现为对阿尔西诺亚和帕夫努提的塑造，而在《众神的复活》的最后几章里，先知约翰的形象则有两个：一个是列奥纳多画的酷似酒神的无翼少年的形象，另一个是俄罗斯圣像画家叶甫基希画的有翼的少年）；这样，无论有无作者的提示，我们都能猜出，为什么已经写了基督教与异教的互相渗透（在尤里安身上，在莫罗公爵和博尔贾身上，以及在彼得身上，都有这种情况），还要对它真正的结局进行一番预示，甚至不无嘲讽。

在三部曲的前两部里，对所探寻的思想事实上就做了两种（甚至更多的）解释。在《众神之死》中，其中的一种解释就是我们前面提到过的基督与反基督真理的汇合，正是这种解释，从结构上讲，在小说的结局部分里占了“主导地位”。但与之一争高下的还有另外一

种解释，这种解释是基于对基督教的另一种认识和理解。小说中不止一次地指出，在世俗成分中，并不是所有光明与快乐的东西都是属于异教的。梅列日科夫斯基并非仅仅把基督教表现为可悲的和濒死的；地与天的"真理"，"肉体"与灵魂的结合都包含在其中，就是通过书中一位女主人公的话揭示出来的，另外作家也没有忘记，通过一个人物的嘴来阐述对生活与美的宗教解释以及拯救众生的思想，这种思想与东方异教的学说不谋而合（Ⅰ，155）。另外一些比较重要的对地与天的综合解释，作家是在《众神的复活》中通过塑造先知约翰这一形象来表达的；作家对此一以贯之地揭示让读者搞清了它们之间的主从关系——叶甫基希所画的圣像是否更为符合基督教的教义？还是它摒弃了（因为它出现得比较晚）列奥纳多所表现的象征意义，这种象征意义对各种异教学说起到了公开整合的作用，或者是作家想让这两个形象各异的先知互相补充和互相延伸，以此来象征具有重要综合意义的、更高级的公共制度的需求？



3

1891 年梅列日科夫斯基在一篇日记中写道："所有艺术都是人类灵魂对上帝的绝望哭泣。"[134]"宗教理想主义"作为一种世界观，应该成为鉴别作品的标准——这是他在一次讲演中提出的口号，正是这个讲演的内容构成了《论俄国当代文学的衰落原因及其新兴流派》（1893）这篇文章的基本观点，而这篇文章则成了他最早提出的关于"新艺术"的理论宣言之一。被视为"法国象征主义在俄罗斯的反响"（米哈伊洛夫斯基）的这篇文章，在很多方面都不同于其他宣扬象征主义的文章。对于梅列日科夫斯基提出的这个新文学运动哲学和风格方面的纲领，塔格尔曾经公正地指出，还是很"泛泛的，只是很模糊的大体上的轮廓"[135]。《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》这篇文章，与以后勃留索夫所提出的宣言相比，还是少了一些进攻性。"在当代的'预言家'中，很少有人像他那样，一开头就那么温和，而且不加分析地全盘接受了当代文化彼此不同的各种论点"，这是一个与他同时代的人对此提出的看法[136]。在《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》这篇文章中，论战的倾向表现得相当明显，他不同意当时在欧洲精神生活中占统治地位的实证主义和自然主义，也不同意本国艺术中的社会倾向和"幼稚的"现实主义，他反对民粹主义的批评，认为这种批评"如同破坏圣像的行为一样，是对美的自由感情的亵渎，而且在这种批评中还包含着让艺术服从教育道德框架的怯生生的要求"（Ⅶ，201），尽管如此，他这篇文章还是为文学民粹主义进行了辩护（"……我们可以漠视美学理论的一切陈规戒律，但在对人民的苦恋中不能没有诗，也不能没有美"——XⅧ，246）。"上一代人视为神圣的东西，如民粹现实主义，艺术中的民族主题，社会公正问题等，对当代人来讲，完全没有过时……它们只

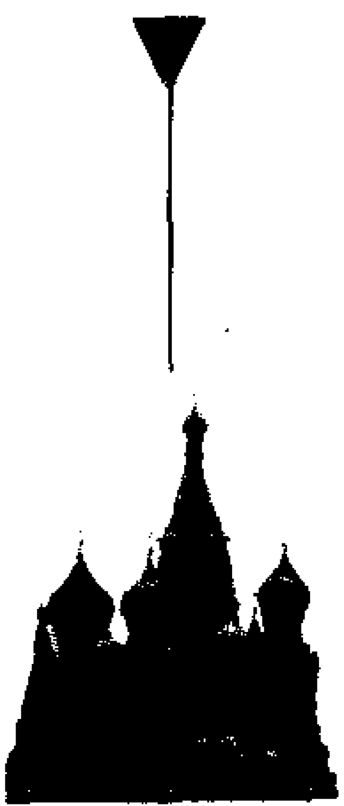
是转向了更广泛的范围”，即宗教范围；“只有回到上帝身边，我们才能回到自己伟大的教民中间去”（XⅦ，264，237），作家在支持索洛维约夫解决社会问题的主张时这样强调。梅列日科夫斯基还写道，正是在索洛维约夫身上，“就像在所有优秀的俄罗斯人身上，重新显现出对人民和对社会公正的爱……就像上帝的思想一样博大精深……围绕着美与诗的光环”（XⅦ，273）。

决定这篇文章情调的不仅有思想的双重性和观点的灵活性，还有认为“新”“老”艺术之间界限并不清晰的观点（一般认为，“新理想主义的端倪”最早出现在屠格涅夫、冈察洛夫、托尔斯泰和陀思妥耶夫斯基的作品中），对梅列日科夫斯基来讲，还有一个因素，就是他很难借助年轻一代艺术家所取得的成就。按照梅列日科夫斯基的观点，这些年轻艺术家说得多，做得少，他认为，在俄罗斯文学中，“新艺术”还仅仅是一个“模糊的需求”，而且，它还与那些“抄袭派”作家的作品相联系。他对有些作家的影响力寄予期望，这些作家不仅有明斯基、福法诺夫、亚辛斯基，而且有契诃夫、迦尔洵，甚至包括博博雷金等人（XⅦ，258—272）。梅列日科夫斯基也表达了对法国象征主义者的同情态度，但只是一带而过（他对他们的态度在1894年的《最新抒情诗》中表述得非常清楚：他们没有表现出真正的巨大天才，也还无力扮演一个潮流领导者的角色，就连魏尔兰，也“完全不是表达者，而仅仅是个新理想主义敏感的预言者”[137]）。

当时，对这篇文章遇到的几乎是异口同声的谴责，批评界不仅责备作者背叛了人民热爱的理想，而且指出他哲学观点模糊不清，判断缺乏根据。确实有人指出，无论在关于本国文学“衰落”的判断上，还是在自己的实证主义文学纲领方面，这篇文章里的很多理论问题都还没有定型，其中包括对“新艺术”主要因素的判定。按照梅列日科夫斯基的观点，这些因素应该包括：神秘主义的内容、象征和艺术感染力的扩展（XⅦ，218）。这样，“神秘主义的内容”和“艺术理想主义”就被过分地夸大了，按照米哈伊洛夫斯基的表述，它们简直就等同于情节的幻想化和环境的异域化[138]，或者说已经成了区别于平庸“俗物”的各种道德与精神探索的同义词。沃伦斯基从术语的角度对他提出的批评也是公正的——梅列日科夫斯基并不是什么时候都能分清象征与寓意、象征与典型之间的区别[139]。但是，尽管在《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》这篇文章中存在着概念的模糊性与对文学和文化现象解释的随意性（此后梅列日科夫斯基也经常如此），他在这里还是从对俄罗斯象征主义性质的各种解释中提炼出一个大体的轮廓，这样就在很大程度上对象征主义这一概念的丰富内涵作出了较早的界定，便于以维·伊万诺夫和别雷为首的下一代理论家运用。这时，他已经确定了世界观和内心精神世界的取向（在这方面，梅列日科夫斯基与沃伦斯基是相同的），同时，他也指出了在浪漫主义与现实主义中潜在的象征主义因素，这就让他很自然地把“新艺术”解释为自古以来就有的一种创作类型（“新艺术”不是“巴黎时尚的新近发明”，而是“朝着古老的、永恒的、从不消亡的方向回归”——XⅦ，214），从而为更广泛

地——从宗教哲学方面和寻找艺术“永恒模式”的象征意义方面——理解这一流派的实质与起源奠定了基础，后来的“年轻一代”也经常运用这一理念。他们关于象征主义起源的意见，继承了梅列日科夫斯基的观点，认为是“西化”倾向与从本国经典中探索“新艺术”起源结合的结果，而且他们理所当然地把关注点集中在处于本国经典阴影中的那些作品。梅列日科夫斯基在《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》中所指出的19世纪俄罗斯文学的某些特点（如涅克拉索夫的宗教主题[140]，屠格涅夫晚期作品中的“神秘色彩”）前瞻出以后围绕经典继承问题的讨论。

在他以后几年的作品中——关于普希金的文章和收入《永恒的伴侣》(1896)一书中的部分随笔，乃至学术性著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》——梅列日科夫斯基从美学批评重点转向宗教玄学方面的批评。他在1899年8月4日写给佩尔佐夫的信中称，《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》的最初构思，是与“人神与神人，即俄罗斯文学中的基督与反基督……”思想联系在一起的[141]；透过这些或者那些宗教哲学原理的棱镜来观察、分析一系列文学现象，成了他以后绝大多数批评文章的主要特点。他早期的批评文章主要关注作品的艺术完整性和作者精神世界的结构体系，如关于契诃夫的文章(《关于新天才的老问题》,1888)和关于柯罗连科的文章(《柯罗连科的短篇小说》,1889)，这一特点都占主导地位，而从这时开始，上述特点已经逐渐让位于关注俄罗斯文学创作目的性的特点了，这一特点发展的顶峰，按照梅列日科夫斯基的观点，是“彻底的象征主义的普希金”现象(Ⅸ，115)，他认为，在普希金的作品中，凝聚着能摧毁当代人意识的“深不可测的”玄学思想。起初，梅列日科夫斯基由于有人指责契诃夫的作品缺乏倾向性而为之辩护，后来，这种辩护的特点逐渐被一种带有新宗教色彩的倾向所取代，难怪在梅列日科夫斯基这位批评家的风格中很自然地吸收了杜勃罗留波夫和皮萨列夫明显的政论风格和好为人师的特点，总是企图越俎代庖地补充一些原作者没有“彻底”讲清楚和没有表达出来的东西。



除了决定素材取舍与价值取向的原则个性和宗教与文化哲学观念之外，决定梅列日科夫斯基批评风格的还有对某些因素的深思熟虑，这些因素包括“作品的艺术性”，美学与思想现实和“作品的生活性”之间的统一与联系，作者的精神风貌以及创作过程中的更深层次的非理性基础（这些因素的特点往往直接来自生活现实和人物形象，梅列日科夫斯基经常把人物形象与对他们的塑造等同起来）。梅列日科夫斯基的评论文章还有如下特点：广泛的对比性，行文中既有俄式风格，又有欧式风格，对各种不同水平的对立面都报以同等的热情（普希金——莱蒙托夫，托尔斯泰——陀思妥耶夫斯基，涅克拉索夫——丘特切夫等；另一种情况，作者与他精神世界真实情况相符合的、深藏不露的本来“面目”与由意识支配、看似合理的外在表现之间产生差异也就是常事了）；作为评论某位作家作品的关键一环，梅列日科夫斯基的批评文章还经常使用文学形象（如他曾把果戈理与安德森笔下的恺伊相比）与神话故事，比如，1909年他评论莱蒙托夫的一篇文章，就从诺斯替教的神

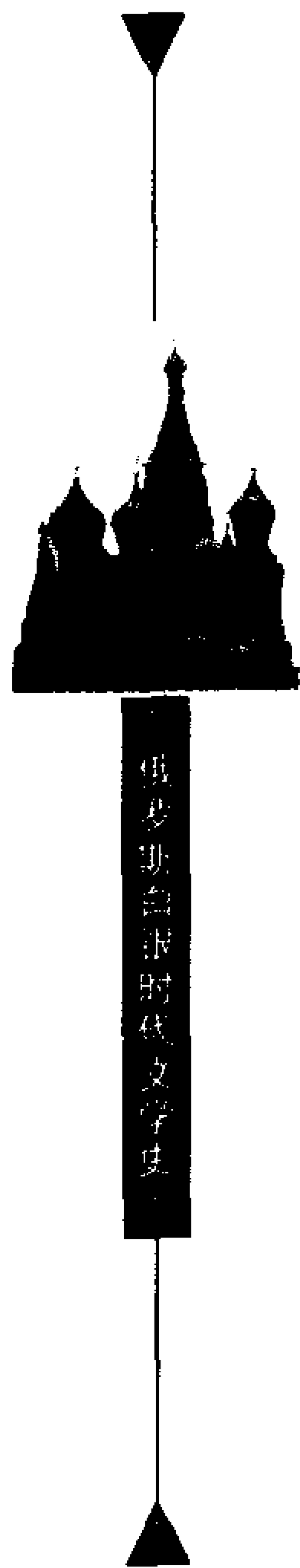
话故事出发，把这位诗人的个性解释成灵魂的旅行[142]。梅列日科夫斯基照例经常受到一些不无根据的指责（来自美学派的指责是太多的功利主义，来自实证派和学院派的指责是牵强附会和选材过于偏颇），但与此同时，人们也佩服他精湛的剪裁技巧和简洁、完整的文学描写与精神刻画的能力。虽然以偏概全和传记形象与艺术形象界限不清的特点让梅列日科夫斯基不得不在巧妙的结构上做文章（出现过这样的情况：一段写人物的文字，其中作家本人的形象还没有完全显现出来，就已经断定这是俄罗斯文学所期待的理想"人物"了——IX，149），但是，他善于运用作品中极细微的情节和作家本人的经历作为结论所依据的素材的能力，还是应该予以高度评价的[143]。梅列日科夫斯基这样的手法在他以后的文章中曾多次运用（1908年别雷曾在他一篇题为《萨波若克的达赖喇嘛》的文章中把索洛古勃与梅列日科夫斯基的一篇小说里的主人公进行过比较）。

梅列日科夫斯基在《永恒的伴侣》这部文集的序言中论述自己对待文艺批评的态度时，曾经提到历史上文学讨论的某些结论，主张在研究艺术现象时应该采取我们现在称之为历史功利主义的态度[144]。不过，对于梅列日科夫斯基说来，有些界限并不清楚，比如同时代人感到模糊的、潜在的、含蓄的东西与作品中潮水一般涌动、具有现实性的内容这两者之间的界限，又如，合作者与研究者的界限，写作和把自己的作品混进、"嵌入"他人作品这两者之间的界限。但是，当所评论的内容与他的宗教玄学思想的"目标"某些方面相似，而他又能集中精力关注其细节时，他才会去准确研究作品的风格和其他有象征意义的特点（陀思妥耶夫斯基的"精神探秘"与托尔斯泰的"肉体探秘"，莱蒙托夫有如俄罗斯诗坛"夜晚的月亮"，等等），由于这些论述的尖锐性，潜在的适应性，以及常常突现出来的深刻启发性，所以就在某种程度上对象征主义流派的创作产生了影响。梅列日科夫斯基关于托尔斯泰、陀思妥耶夫斯基、普希金、果戈理、莱蒙托夫、易卜生和19世纪至20世纪其他很多作家的论述、分析与个人见解，在以后的历史与文学研究中至今仍一再被人反复引用。

4

梅列日科夫斯基在《列·托尔斯泰与陀思要耶夫斯基》中表达了这样一些观点，包括："完成基督的第二次降临已经期待无望"（XI，31），已经进入"超历史道路"的时代，以及人类本性在"肉体与精神方面一起"再生的可能性（X，120–121），这些观点与他在《彼得与阿列克谢》中所表达的观点一样，成为他末日论思想的最高表现。但是梅列日科夫斯基与莫斯科那些"冒险勇士"不同，直到世纪之交，启示录思想仍然没有成为他的最高主导思想，因为他觉得这种思想不可能克服历史的戏剧性与冲突性，并且首先让人联想到带有巫术特点的宗教行为的思想。1905年他曾经这样写道："那种缓慢的世界历史进程有它的必

要性和可期待性，这一进程把人们从基督的第一次降临引向第二次降临，通过全人类(普世文化)从‘神人’引向‘神人类’”(XⅣ，136)，这样，他就进一步为索洛维约夫的巫术思想补充了一定的宗教改革成分；梅列日科夫斯基夫妇和他们这个圈子里的成员认为，他们自己的秘密宗教团体的建立以及他们在宗教哲学会上和在《新路》杂志里所进行的宣传，是从“宗教观察”过渡到“宗教行为”的一个转折点(带有末日论和普世教会色彩的“约翰”教会的建立，被作家称之为“启示录的发端之举”[145])。梅列日科夫斯基力图从不同的角度给现实生活赋予宗教的合理性(在宗教哲学会的发言中，在一篇关于果戈理的文章里，都更明显地宣扬了是他与禁欲主义基督教进行辩论的主要观点)，这就使他的立场具有了某种独特的色彩。进入20世纪以后，他个人观点中的尼采主义色彩稍见弱化，这首先表现在对待极端个人主义的态度上和“人神”观点的倾向上，但是，同以往一样，梅列日科夫斯基仍然坚持认为个人生活至高无上，对他来讲，这是“西欧文化最新的，也是最珍贵的礼物”(XⅣ，151)[146]。但是，以往观点的某些成分，在他以后整个人生道路上，或多或少地都起着作用。他在论普希金的文章里，在《基督与反基督》的第一部，以及在学术著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中曾经对等级制度的“黑暗”所进行的猛烈抨击，不久后又重新见诸于他历史性著作的字里行间，这些著作有的是反对小市民的“中庸”猥琐(同以往一样，梅列日科夫斯基的这些观点是与反资产阶级化的观点和呼应尼采的唯美主义观点一起表达出来的)[147]，有的观点则是表达不能接受集体平均主义；这种综合思想决定了作家直到侨居时期都一直在自己的作品中关注那些人类精神的“顶峰”(包括拿破仑、歌德、拜论、莱蒙托夫这些人物)，按照梅列日科夫斯基的观点，这些人在“平等的程度上”与当代的观念大相径庭[148]。到了20世纪最初十年的后半期以直到1920年期间，梅列日科夫斯基对待革命恐怖一直持一种带有偏见的复杂态度，他把这种态度称之为“宗教社会性”观点，而且开始对自己的国家观与社会观重新定位，这种观点与他关于恶的进化属性与历史属性以及暴力不可避免的固有观点，这时已经结合到一起了，而他的这种固有观点，既是“反基督”思想的变体，又决定了他从三部曲第一部小说以及《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》直到他最后著作的一贯的超现实主题(作家从对新约神话中那些严酷的，主战的方面以及基督对暴力的主张中找到了自己观点的依据，并且认为，这是对“温合”主张的必要补充[149])。



在第一次俄罗斯革命时期以及随后那些岁月，梅列日科夫斯基的政论积极性达到了顶峰。梅列日科夫斯基夫妇认为，在每次革命浪潮开始的时刻，对于正在发生的事件，必须首先表明自己的态度。这时，他们或多或少地持一种激进的社会立场，《生活问题》杂志1905年第四、五期合订本中刊登了梅列日科夫斯基的一篇文章《现在还是永不可能》，在这篇文章中，作家号召东正教的神职人员“与俄罗斯知识界联合起来”，“共同投入到俄罗斯解放运动中去”，认为“这才是基督事业的必然延续……”(Ⅳ，143)。1905年从春天到秋天这段时间，梅列日科夫斯基的其他讲演也都表达了一定的反专制观点[150]。这时他承认，

他以往“对国家的观点，不仅在政治上、历史上，哲学上，而且在深层次的宗教意义上都是错误的”，于是，他开始强调，在国家政权与“新宗教观念”之间，“没有任何调和的余地”，因为所有“人类的，只要是人类的政权，都不是政权，而是强权，它不是来自上帝，而是来自魔鬼”（XIV，171）。在《契诃夫与高尔基》（1906）这篇文章中，梅列日科夫斯基称，“政治解放是俄罗斯知识分子最神圣、最需要和最伟大的事业”（XIV，72）。作家的“左倾”被他的同时代人不无根据地解释为不仅是朝着受革命高潮时期大社会环境影响的早斯青年时代思想的倒退[151]，而且在宗教哲学会与教会之间在颇为广泛的范围内寻找接触点未果的情况下，从具有民主倾向的人群中为自己所宣传的观点尽可能多地寻找听众。

这时，梅列日科夫斯基的世俗“圣体“思想，已经与认为社会国家体制必须服从于无政府主义的宗教原则的思想结合起来了（可参阅《俄罗斯革命的预言家》，这篇文章是他于1906年1月为纪念陀思妥耶夫斯基逝世二十五周年而写的）。在社会发展模式上，梅列日科夫斯基不能全盘接受资产阶级民主主义的、社会主义的和无政府主义的观点，认为它们都是不完备的，并且在索洛维约夫的自由宗教政治精神的基础上形成了自己独特的理想（“让国家朝着宗教的方向转变”，废止一切“已经不必要的和过时的国家机构的历史形态，取消一切世俗的政权、法律、国家、领导……”——X，131—133），作为一种“普遍思想”，他认为它有可能把彼此不相往来的知识界、教会和民众联系起来，于是他提出了“让宗教与国家一起复兴”的观点，“既不是脱离社会生活的宗教，也不是脱离宗教的社会生活，而是宗教性的社会生活，只有它能够拯救俄罗斯”（XIV，38）。在革命前后那十年的整个一段时间里，作家一直在坚持不懈地宣扬他的这一信念。

在呼吁让“我们的上帝与我们的自由”结合在一起的时候（XⅢ，69），梅列日科夫斯基认为，作为传统基本教义载体的知识界以及民众及其宗教需求是这种结合的主体。作家对待这些社会力量的态度还与那些由解放浪潮带来的危险感相联系——在他看来，这些危险包括：在“一群蠢蠢欲动的……如意算盘”鼓舞下而产生的……混乱现象（XIV，12），还有无政府主义因素，以及毫无益处且残酷无情的普希金描写过的“俄罗斯暴动”（在那些年发生的事件中所出现的类似现象，他在《俄罗斯革命的预言家》这篇文章中已经有所确认）。革命年代梅列日科夫斯基的政论著作中充斥着反专制的声音和对知识分子反宗教心态的批评，也包含着对所发生的大规模事变的担忧以及希望用神职观念改造俄罗斯（乃至世界）生活的心理，当然还有他在《未来的贱民》中所表达的尖锐的社会警告。他这篇文章所表达的观点是界于赫尔岑、丹尼列夫斯基、列昂季耶夫这些浪漫主义者所持的文化哲学、社会逻辑学观点与尼彩及其追随者的理论之间的一种观点，尼采追随者的理论包括：从施本格勒的观点一直到当代那些大众意识批评家的观点[152]。

社会底层的心理是复杂的，1905—1907年所发生的事件暴露了这种复杂性的动因，梅列日科夫斯基对社会底层心理的分析是多角度的。在《未来的贱民》中，梅列日科夫斯基

警告说，只有一种人向往反基督的“小市民王国”，那就是“社会底层的贱民——流氓、无业游民、千千万万的贱民”（XIV,37），他认为，威胁着自由与文化的不仅仅是流氓无产者，还有那些心态保守的小资产阶级民众（在这篇文章中，梅列日科夫斯满怀赞许地引用了赫尔岑的话：“城市无产阶级的世界里全部是小市民。”——XIV,12。但是，后来他为了应对来自外界的批评，不得不声明，“贱民”现象并非特指某一个社会阶层[153]）梅列日科夫斯基称，他将为宣传知识分子的神圣社会使命而不懈努力，他认为，知识分子的压力不仅仅来自专制制度和“东正教的保守主义”，还来自那种“阴暗的民族因素”，“与其说这种因素憎恨自由思想，不如说它不理解这种思想”（XIV,26），他还指出，持激进自由思想的知识阶层的追求与国内基本民众的自我觉悟之间，是存在差距的。作家把民众对待革命的态度首先放置在宗教的层面上。梅列日科夫斯基认为，在底层民众的心目中，专制体制具有神圣的合法性，这种合法性是从登基那一天起就赋予俄罗斯帝王的（所以，专制制度“不能限制，只能消灭……”，而且，“在俄罗斯，制定宪法比实行共和的可能性更小”——XⅢ,95），既然如此，那么，反政府的起义就可能带来灾难性后果，直到整个国家体制被摧毁。“……民众将面临一次彻底的选择，要么回归到专制体制，这种专制是一种新的教皇专政的可怕形式，是普加乔夫与尼康相结合的产物，要么摒弃宗教”作家在《革命与宗教》（1907）这篇文章中如是说，同时他还发问：“最近这场俄罗斯宗教与俄罗斯王国的灾难，会不会导致整个俄罗斯的灭亡？灭亡的不是人民永久的灵魂，就是它已经死去了的肌体——国家。”（XⅢ,96）但是，这种前景并没有吓倒梅列日科夫斯基，他期望革命因素的发展会导致对社会的宗教性重组，正是在从外表上看国家生活风雨飘摇之际，他努力激发人们对国家政权思想的维护者产生更大的仇恨，让他们看到在俄罗斯建立神职国家的道路。关于梅列日科夫斯基的上述思想，别尔嘉耶夫曾经准确地指出，他的这些观点是与他在进行神话构思时所坚持的末日论的刻板模式结合在一起的，按照这种模式，在人们所期待的绝对和谐到来之前，必然要彻底摧毁现存的世界秩序，别尔嘉耶夫还指出，在梅列日科夫斯基的头脑里，还有一种至高无上的启示录观念与政治上的激进主义混杂在一起的思想。我们知道，别尔嘉耶夫是把梅列日科夫斯基称之为“浪漫主义艺术家”的，说他只善于以巨大的对比模式进行思维，同时，他还指责梅列日科夫斯基忽略了革命过程的真正意义：“他在等待由于生活中来自外界的悲惨成分和可怕成分不断增加而最终导致宗教活跃期的到来，但是在他的这种等待中出现了可怕的误区。在流血的呓语与混乱中不可能产生新的宗教行为。”[154]



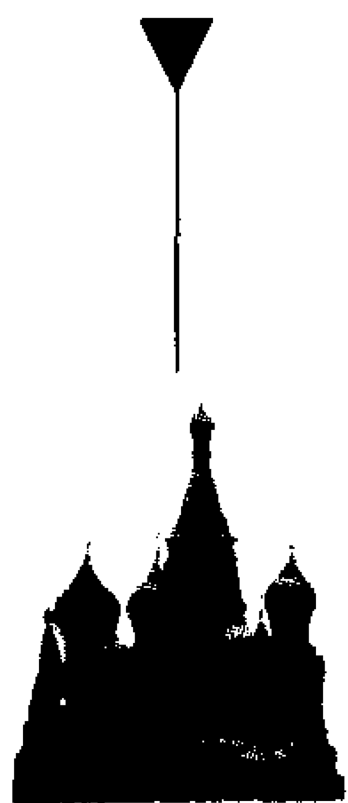
革命年代梅列日科夫斯基的文章中对底层宗教思想实质和民众精神生活深层次因素的解释，与他在小说《彼得与阿列克谢》中对它的艺术诠释相得益彰。按照梅列日科夫斯基的观点，“俄罗斯民众的宗教因素”很多的表现形式，都还是“不明朗的”（XIV,144），但是在它的最高表现形式上则带有实证主义因素[155]，比如：对世界末日的期待，对很多重要问题所持的尖锐的教派观点，按照梅列日科夫斯基从“历史”基督教的观点来理解，都是不正确

的(史敦达教派的社会性问题,鞭笞派与阉割派的秘密,等等),对宗教概念进行重要重组的启蒙知识,"宗教革命"的启蒙知识,梅列日科夫斯基把这些看成是未来重建俄罗斯生活的基石,同时他还认为,"宗教革命"或迟或早总会与完善的社会政治革命融为一体。梅列日科夫斯基说,在自己的宗教意识与民众的宗教意识之间没有不可逾越的鸿沟,他相信民众中蕴藏着巨大的精神潜能。他主张应该关注民众的强烈需求,并且开始总结自己与"信仰讨论会"参加者交往的经验,这些讨论会都是在亮湖上进行的,传说基捷日城就沉没在这个湖的湖底,他说:"……民众不是朝我们走来,而是朝我们中间走来,民众本身就是我们自己……"(XⅢ,90)[156],此后,作家十分乐观地评价了民众自由激情中的末日论思想:"越是接近民众,革命性就越强;革命性越强,末日论观念就越强。[157]"

梅列日科夫斯基对待民主知识分子的态度也是相当多元的,按照他在学术著作《列·托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中所给出的公式,民主知识分子应当成为能够点燃民众信仰之"火"的"油",同时负有把分裂到两极的俄罗斯社会重新组合到一起的使命。"他们的良心几乎总是站在正确一方,而头脑却经常处于彷徨状态……面对丰富的社会感情,他们所持的五花八门的理念是有很大缺陷的。"梅列日科夫斯基在《未来的贱民》一文中这样评价知识分子,这里所谓"五花八门"的理念,既有各种宗教观念,还有从德国经波罗的海传过来的"死亡的浪涛",即形形色色的"虚无主义者、唯物主义者、马克思主义者、理想主义者、现实主义者"的期望(XIV,34)。来自不同知识阶层所谓为最高道德服务的大量炫耀之词并没有妨碍梅列日科夫斯基不断揭露实证主义的狭隘和激进主义空想家的偏执("……在俄罗斯自古以来就有这么一种习俗:成就社会生活的不是成人,而是孩子,是那些永远长不大的俄罗斯男孩,他们穿着竖领红衬衫,外罩大学生制服,可他们在宗教意识方面,比皮萨列夫和车尔尼雪夫斯基走得更远"——XVI,15)。到了20世纪最初十年后半期,他对社会民主主义学说展开了比以往规模更大的攻击。作家一方面与社会民主主义学说中关于集体主义的理论进行辩论,另一方面拒不接受它在个体自由方面所持的庸俗尼采主义观点。与索洛维约夫一样,梅列日科夫斯基也指出,解决个人与社会的矛盾,只能在"无限自由与无限仁爱的宗教圈子里"完成(XⅢ,32),同时,他还对激进主义者下了这样的断语:"……表面上以真正的宗教态度对待外在的、社会性的自由,背后却隐藏着对内在的、个人自由的不敬。"(XIV,36)在《人心与兽心》(1909)这篇文章中,梅列日科夫斯基在谈到马克思主义空想家的追求时,说他们"不仅破坏了人类对上帝的信仰,也破坏了人类的个性"(XV,99)。梅列日科夫斯基寄希望于俄罗斯革命者的宗教意识,其中不仅包括那些真正的、实践证明是正确的理念(就像他在《宗教民粹主义》一文中以同情的语气所提到的热里雅鲍夫的信仰那样[158]),而且还包括那些尚未公诸于世,尚未明确意识到的,乃至以"世界大同"为前提的各种理想;作家认为,"俄罗斯知识分子的无神论,本身就是一种特殊的、神秘主义的无神论……他们的大脑与心灵被悲剧性地分离了:大脑在排斥上帝,而心灵却在寻找上

帝”(XIV,33)。

很长一段时间里,梅列日科夫斯基的文章,反专制情绪,对政府镇压行为的抗议,以及对自由解放的空泛议论等内容,远远超过了对革命因素将带来的威胁所产生的预感。他在1906 年 9 月写给陀思妥耶夫斯卡娅的一封信里说,他在俄罗斯所发生的事件中看到了“来自两方面的疯狂行为,但是,不言而喻,主要是来自政府一方的……”[159]。1907—1908年间社会主导情绪的改变,让他产生了一种痛苦的思考:“当今俄罗斯的实质是宗教意识走向了反动。”(XV,65)从这时开始,社会消极主义成了他政论作品的一个主要抨击对象;在他那曾经引起强烈反响的与《里程碑》的作者的辩论中,梅列口科夫斯基号召把知识分子的献身精神与宗教的献身精神结合起来(《七个谦恭者》、《伊万尼奇与格列勃》,1909)。关于“顺民”的危险性,经过 1917 年革命,当他承受了那场经历之后,才重新在自己的文章中作为议论的重点。



在第一次俄罗斯革命时期梅列日科夫斯基所持的激进宗教观点与政治观点,以及此后十年期间他的宗教观念占主导地位的批判思想,都在他对待文学现象的态度中得到了延续。“作为一个执著的作家,他独自去宣传宗教的社会性,但是他无力也不想把这种宣传引入自己的文学批评文章中去。”一位评论家(梅德韦杰夫)在评论他的《俄罗斯诗歌的两个秘密》时这样指出[160]。他对经典著作及以往文学过程的评价,同他的许多其他批评政论性作品一样,是有缺陷的。如果说他在关于陀思妥耶夫斯基的那篇作品里(《俄罗斯革命的预言家》一文)用了很大的篇幅去反驳《卡拉马佐夫兄弟》的作者所持的那种保守主义的社会观点的话(梅列日科夫斯基曾试图从该作者的作品中寻找与“宗教革命”理论的“无意识”的契合点),那么他从契诃夫的作品中试图找到的则是世纪末没有信仰与没有思想的因素(《契诃夫与高尔基》一文)[161]。梅列日科夫斯基在革命年代的此类见解,随着高尔基的《小市民印象》的陆续刊出,曾多次以不同的方式进行过阐述[162]。梅列日科夫斯基对契诃夫的否定的态度尤为明显。伦德伯格在谈到梅列日科夫斯基对契诃夫的这种批评态度时,曾经不无讥讽地说,他从中看到了“无名的恶毒与无益的中伤”,伦德伯格还说,梅列日科夫斯基这种批评的“目的在于向人昭示,无论多么伟大的人,都必须成为他梅列日科夫斯基的思想的同盟者,而一旦有人打算对他的观点提出异议,这个人就必将遭到天与地的严厉惩罚。”[163]同样,丘特切夫的形象也被梅列日科夫斯基有意地贬低了,他说,丘特切夫的超现实思想和文学思想来源于俄罗斯人的意志薄弱和文化堕落,以及“佛教虚无主义”和对虚无缥渺的向往(《俄罗斯诗歌的两个秘密:涅克拉索夫与丘特切夫》)。

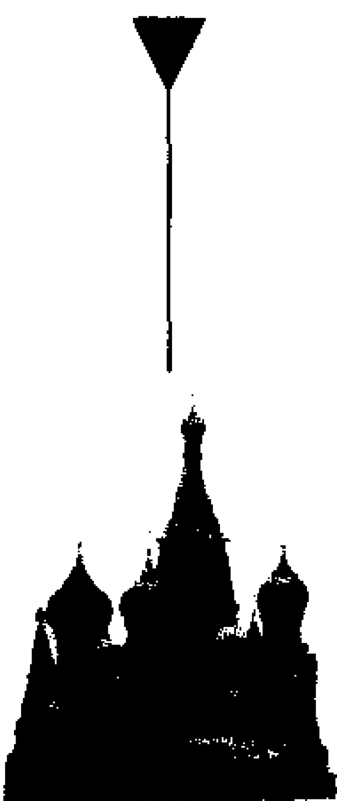
积极因素与消极因素同处一身,不仅在很大程度上限制了梅列日科夫斯基对评论对象的判断,甚至也直接限制了他对所评论对象的选择。比如,对莱蒙托夫,他就“当仁不让”地予以夸赞,甚至毫不掩饰他对这位诗人“五体投地”的推崇态度(《莱蒙托夫——超人的诗人》,1909),到这时,莱蒙托夫在梅列日科夫基心目中,已经上升到了与他昔日的偶象普

希金同等的地位了。他曾努力从涅克拉索夫与别林斯基的爱国热情中寻找其与宗教世界观的契合点(《别林斯基的遗训·俄罗斯知识分子的宗教性与社会性》,1915),甚至试图改变自己过去对高尔基作品占主导地位的强烈否定态度,而尝试着从他的作品中去寻找宗教性(《并不圣洁的俄罗斯人(高尔基的宗教)》,1916)[164]。梅列日科夫斯基在1910–1920年间的美学见解,很像他早期作品中的理论观点,在那些作品中他承认,对作者个人来讲,在一定条件的限制下,文学的社会倾向是具有其合理性的;作家在《俄罗斯诗歌的两个秘密》一文中,关于美学批评问题为涅克拉索夫辩护时,甚至谈到了政治的美:"……在我们心目中,当前的政治,即处于民众伟大的起义与解放中的政治,处于民主中的政治,是最庄严的现象,是所有世界历史现象中的庄严现象:即使不能说这种现象美好,起码它也是激动人心的。"梅列日科夫斯基已经认识到自己所持的独特社会学观点的偏激性:"过去我们指责涅克拉索夫存在颓废主义倾向是错误的,而现在我们在社会性问题上指责丘特切夫同样是错误的,所以我们应该为后者正名,把他们二人结合到一起来解读"[165]。人们在认识梅列日科夫斯基十月革命前的大部分文学评论时,往往忽略他明显的功利主义观点,对他来讲,那些善于挑剔的作者,少有例外地确实经常"只是强词夺理"(艾亨瓦尔德语)[166]。与他同时代的人从梅列日科夫斯基这位批评家的说教中看到了他的文化观念发生了微妙的变化,而他在与基督教禁欲主义的辩论中是始终坚持这些观点的。但是,梅列日科夫斯基坚信,俄罗斯经典著作在理念方面存在着很大的反差,他的这种认识,如实地反映了俄罗斯文化的矛盾性,用今天的眼光看,他的这种观点,比那些古往今来试图把俄罗斯文化的发展路线说成一帆风顺的观点要好得多。

梅列日科夫斯基政论作品的抽象性(后来,维·伊万诺夫把他一篇论述梅列日科夫斯基的文章命名为《绕过生活》[167])及其论证的随意性,很多读者都有切身感受。伊万诺夫–拉祖姆尼克把梅列日科夫斯基关于社会观点的论述称之为"毫无生气的语言罗列"[168]。梅列日科夫斯基想成为"维持宗教秩序的车尔尼雪夫斯基",他是"神秘论者中的政治家,又是政治家中的神秘论者",别尔嘉耶夫如是说[169]。而对梅列日科夫斯基本人来讲,当他有关反基督是专制者的本性这一信念开始动摇之日,在他头脑中关于宗教与政治合二为一的观念就更加牢固了,他曾经不无调侃地以自己的理解论证宗教改革与政治改革大同小异的观点:"宗教与革命是两个范畴中的同一种现象,宗教是上帝范畴中的革命,革命是人类范畴中的宗教……革命就是宗教"(XVI,35–36)。不能说梅列日科夫斯基没有意识到,自己的目标与大多数民主主义者的意向之间是存在差距的。比如,1906年2月,他在写给罗赞诺夫的一封信中就提到了自己的"宗教社会"宣传:"我不期待有任何'成就',而且也不可能有什么成就,因为我与您都太'光明磊落'了,或者说太'迂腐'了。"[170] 但是,把激进知识分子引入宗教探索轨道的愿望在他头脑里一直都是很执著的。"……把他们与我们分开的那些莫名其妙的东西,一定会被某种彩桥跨越",1906—1907年间,他与别雷通信,有一次谈

到他与巴黎那些“同志”的交往，曾经传递过这样的心声[171]。梅列日科夫斯基夫妇在巴黎期间（1906—1908），曾与一些地下革命者的代表建立了联系，经常与社会革命党的著名活动家萨文科夫和方达明斯基聚会。认为激进主义思想与宗教改革运动能够合流的信念，在梅列日科夫斯基头脑里一直保持到二月革命发生前夕。他在“真正宗教的三个特征”中发现了理想与现实的接触点（后来，由于他生就的孤癖与宗教观念缺乏社会性，这一理念又受到了冲击）这三个特征都融入了解放运动中：除了末日论的世界观以外，还有社会需求的世界性以及社会主义和无政府主义的无国界的最终目标[172]。

在他的这个观念体系中，理所当然地会关注对十二月党人思想的特别解释，作家把这种思想看成是新宗教观念与政治思想相结合的起点。“……俄罗斯解放运动从宗教开始决非偶然。”梅列日科夫斯基在《未来的贱民》一文中这样写道，他认为，十二月党人是“俄罗斯自由的鼻祖和最初的预言者”。他们的思想与青年贵族思想和共济会思想密不可分（XIV，38，27）。梅列日科夫斯基认为，十二月党人思想与“上世纪神秘运动”合流，充分证明了“在俄罗斯政治革命的起点上就已经规定了宗教革命的临界线”，而且，穆拉维约夫兄弟在《东正教教义手册》一书中所提出的在人世间建立上帝王国的思想，在梅列日科夫斯基心目中，不是“抽象的，不可能实现的空想，而是充满活力的现实存在，是新宗教社会秩序的基础……”（XⅢ，47，49-50）。在俄罗斯解放运动中，政治自由思想与“宗教的社会性”并存且相互竞争，成了梅列日科夫斯基的第二个历史三部曲（剧本《保罗一世》，1907；小说《亚历山大一世》，1912；及小说《12月14日》，1918）的中心思想。



5

《亚历山大一世》与《12月14日》这两部小说，在叙述技巧的风格上，与《基督与反基督》相比，变化不大。在风格方面发生的一些变化主要有：句子结构的动感性更强了（主要依靠大量使用倒装句的手段），梅列日科夫斯基所有散文作品与戏剧作品中所惯用的一种基本手段——思想对话（多人对话），在这两部小说中的比重更大了，还增加了一些表现力很强的比喻[173]。但是，这些新的格调没有引来特别的赞许，比如，有人指出，他模仿托尔斯泰那种平铺直叙的风格并不成功[174]。为展开作者的思想体系而大量使用的充满说教内容的叙述在这两部小说里依然保留着，只不过换成了宗教革命的内容。同《基督与反基督》一样，这两部小说也使用了把人物形象放在“文化空间”情节的框架里塑造的方法，虽然这时梅列日科夫斯基在作品结构中使用大段引文的方法比过去少得多，但是他笔下的人物还免不了时不时地回忆起这篇或者那篇文章，某个人的谈话或者格言，乃至讨论不在场的人的书信，等等。作家仍然秉承了第一部三部曲的风格，在评价自己笔下的人物时，充满了作

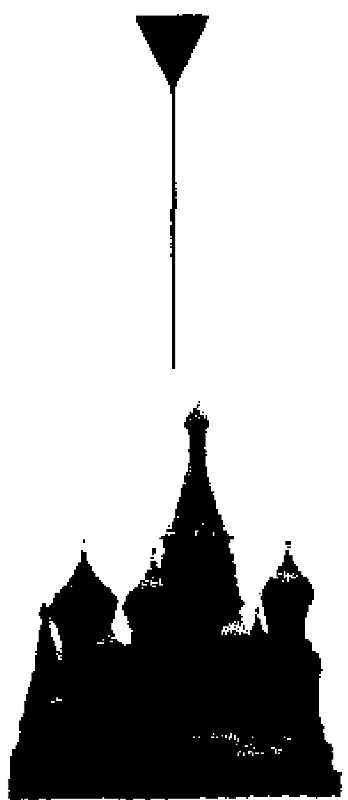
者本人的主观意见和说教，公开表达对未来的预测，并且（通过书中人物之口或者作者本人直接出面）昭示“彻底的”超现实真理以及在象征主义思想范畴内能够解决任何问题的神话诗概念（他在《12 月 14 日》的结尾处大声呼吁，需要一个永远温柔的“圣母”来拯救俄罗斯，在梅列日科夫斯基夫妇心目中，这个“圣母”与圣灵的地位是相同的[175]）。

这两部小说使用了把按当时的标准衡量高度政治化的问题同作家自己的理念以及自己历来对待历史材料的主观态度结合起来的表现方法，这种方法引起了来自各方面责难。虽然梅列日科夫斯基的声名以及他的第二部三部曲此前不久获得的题材免检待遇引起了很多读者的兴趣（萨多夫斯科伊甚至断言，《亚历山大一世》之所以取得成功，是因为它那“细微的心理描写”超过了此前出版的所有书籍的水平[176]），但是人们所给予他的却多是负面反应。从这个三部曲中，批评家和读者们进一步感受到了梅列日科夫斯基作品的“书卷气”和墨守成规的结构形式，而批评家和读者们最激烈的批评点则集中在他对历史事件的随意修正（比如，专业历史学家就十分质疑他在《亚历山大一世》中所引证的历史材料的可信性，但因此也引发了一场专门的讨论[177]）。批评家们还指出，他在塑造人物时，首先是塑造十二月党人时，使用了同一标准（伊兹梅洛夫说，梅列日科夫斯基对十二月党人“过分宽容”[178]），在对一些复杂人物，如克雷洛夫、卡拉姆津和茹科夫斯基等人的塑造上，这种批评的基调也占了绝对优势。遭到人们质疑的还有他不惜损害艺术而去突出自己的观点，为达到这一目的，梅列日科夫斯基使尽浑身解数，乃至在描绘笔下人物的精神世界和行为举止时使用同一种类型的手法（比如，萨多夫斯科伊曾指出，三部曲中的反面人物阿拉克切耶夫，福季等都是同样的小丑嘴脸。[179]）显得有些千篇一律的还有小说里那些描写人物多样性与复杂性的地方（这是梅列日科夫斯基在对人物进行对比评价时所惯用的一种手法）。但是也有一个例外，那就对亚历山大一世的描写，他是个“软弱又狡猾”的当权者，政治舞台上装模作样的演员，同时又是个善良、不幸、饱受政权压力折磨而又敢于承认权力绝对不公的人物形象，并且与那个充满自我牺牲精神的温顺人物进行对比。在其他一些情况下，经常把笔下人物世界观的道德怀疑与人类所固有的正面品质进行对比（比如，彼斯捷尔，表面看上去像个学究，却具有拿破仑的秉赋，他是警察国家与平均主义方案的设计者，对自己的兄弟充满爱心；另外，雷列耶夫是个权力欲望很强的人，他阴险地策划让卡霍夫斯基走向灭亡，使其蒙受弑君的耻辱，但他却是个善良、卑微的人物，等等）。同样，在塑造亚历山大一世和尼古拉一世这两个人物，他也经常使用“真面目”与“假面具”进行对照的方法。叙述过程中作者本人的激情也给读者留下了比较深刻的印象（与他同时代的人曾经不无调侃却又十分公正地指出：“那些感情色彩十分浓厚的地方，与其说源于作者笔下人物的内心感受，不如说源于作者本身表达感动之情的需求”[180]）。

阅读梅列日科夫斯基 20 世纪头二十年间所写的戏剧作品，不难发现他有意回避凌驾于历史或家庭日常生活情节之上的主观臆造和“命题式的”结构（《保罗一世》，1907；《浪漫

主义者》、《快乐将临》,1916)[181]。这段时间有关他的创作存在美感缺失的含蓄批评,照例也涉及到了他的戏剧作品(比如维·伊万诺夫把《快乐将临》称之为"极度凄凉与苦闷的戏剧[182]")。这时,他尝试创作"思想戏剧"已经成了公开的"秘密",为了这种尝试,梅列日科斯基与吉皮乌斯坚持一种特有的理念,他们必须广泛结交各色人等,但是在1910-1920年期间那种大的文学背景下,他们这种尝试变得越来越孤立。只有《保罗一世》获得了一定成度的成功,之所以如此,是因为在很大程度上理念因素掩盖了情节的发展。

《彼得与阿列克谢》所表现的那种新俄罗斯国家体制的主题,在他的第二个三部曲中仍有所继承,但是,随着他社会政治观念的改变,他对这一主题所持的已经是单一的批判态度了。按照梅列日科夫斯基的观点,彼得大帝以后的时代,是战胜了兽性、战胜了反基督思想时代,在这个时代的国家机器中已经引进了暴力、强权和军事化规则的普遍思想。保罗一世的短暂统治成了这一时代的重要标志;保罗一世死后,他的执政理念在阿拉克切耶夫的军屯事业中得以复活,而阿拉克切耶夫的精神继承者就是尼古拉一世。该三部曲的基本思想内容是读者所熟悉的1900-1910年间后半期梅列日科夫斯基政论作品中所表达的思想理念:取代神人理想与基督真理(天上人间均由上帝主宰)的所谓不敬神灵的人神理想,这一理想主张把沙皇的权力与大主教的权力结合起来,并且认为没有寻神运动的社会解放运动是不完善的。保罗一世的理想是集世俗权力与宗教权力于一身,建立一个欧洲规模的政权,梅列日科夫斯基认为,他的这种理想要优于亚历山大一世那种天真的乌托邦理想(神圣同盟),按照保罗一世的观念,人间的统治者应该在天上的统治者面前卑躬屈膝,而保罗一世的观念正好符合民众对王者的期待:王者应该是殉教者和蒙难者,为了上帝可以放弃自己的权力。但是,在梅列日科夫斯基心目中,无论保罗一世的统治,还是亚历山大一世的统治,最后都成了彰显兽性的王国和失去自由的上帝,成了保罗一世演练兵马和军屯的可怕景象,成了阿拉克切耶夫打着基督圣像的幌子所进行的拙劣表演[183]。作家再一次强调了反对"残暴王国"起义的合理性,甚至以嘲讽的口吻把它描绘成属于保守主义思想体系的文明载体。这时,他艺术分析的对象,与其说是反对暴政行动的必要性,不如说是一种促进因素,一种实际意向,一种行为方式,这种因素、意向和方式都是针对那些秘密参与反政府行动的人,首先是十二月党人,梅列日科夫斯基认为,他们(彼斯捷尔、雷列耶夫)的观点与他们为之奋斗的那种政权的行为方式十分相似[184]。按照三部曲中那个实为"作者代言人"身份的主人公瓦列里昂·戈利岑公爵的话说,没有上帝的自由和没有自由的上帝这两个体系"泾渭分明"(Ⅲ,265),在小说的人物体系中,对这两种观点的人都有所表现,一方面是持有无神论观点的十二月党人(如雷列耶夫、彼斯捷尔这些"统一斯拉夫人"组织的成员),另一方面就是福季、马格尼茨基这些宗教蒙昧主义者。毫无疑问,作家是赞成宗教的社会性这一主张的,在《亚历山大一世》和《12月14日》中,瓦列里昂·格利岑及其同情者(奥勃连斯基、穆拉维约夫－阿帕斯托尔)就具体体现了这一主张。

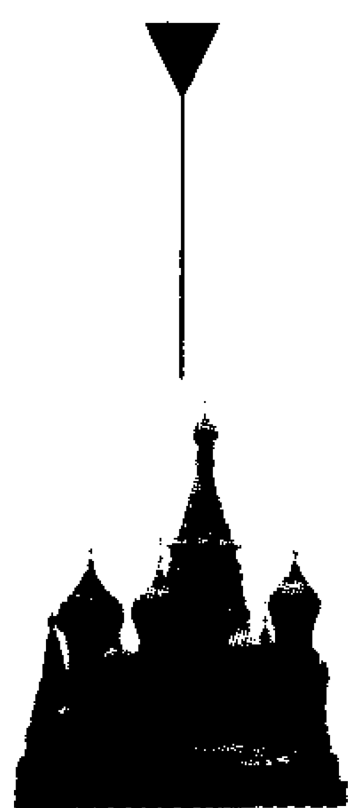


"所有革命都会产生有关暴力的形而上问题，道德问题，个人问题和社会问题。"(XV,22)正是各种革命行动都难以避免的"为权力而流血"的问题，成了三部曲思想体系的焦点。1907 年 6 月，作家在巴黎作了一次讲演《论暴力》(讲稿是吉皮乌斯准备的)[185]。这一论题后来梅列日科夫斯基在《魔鬼还是上帝》(1908)以及《白马》这两篇文章中有所发展，后者是一篇评论罗普申(萨文斯基)的同各小说的文章。梅列日科夫斯基在《白马》这篇文章中所表达的观点，继续与托尔斯泰的"不抵抗"理论进行辩论，重新诠释了索洛维约夫《三次谈话》精神中所包含的"为良心而流血"的思想。梅列日科夫斯基认为，"国家革命的'杀死'……与伪基督教、真佛教、托尔斯泰主义、反正教仪式派所主张的'不杀'同样没有新意，是反宗教的，亵渎神灵的"。"是否"决定使用暴力，要看解放事业的最高目的，而且这里的矛盾不是善与恶的矛盾，也不是法与罪的矛盾……这种矛盾就包含于善本身之中，包含于法本身之中，包含于圣本身之中(XV,25-26)。"为了拯救祖国是否需要杀人"，这个多次重复的句子自始至终都伴随着梅列日科夫斯基这两部小说中人物的思想发展。

对于大多数参与反政府密谋的人物来说（也许那些组织和直接参与刺杀保罗一世的人除外)，使用暴力的结果是悲剧性的。凡是参加这一组织的人，无论是自愿的还是不自愿的，都必须有一种自我牺牲的精神(梅列日科夫斯基甚至强调说，俄罗斯第一次革命时期那些恐怖分子也具有这种精神，并说他们属于使徒行传所包含的范畴[186])，随时准备从容就义。作者在塑造弑父者亚历山大的时候，也把这种随时准备就死的精神赋予了他，当然，这种精神主要存在于十二月党人身上，因为他们深知起义准备不足，而且他们的政治纲领对于民众和士兵来讲，甚至对于那个年幼的亚历山大二世来讲，都是格格不入的(三部曲继承了从《彼得与阿列克谢》开始的"沙皇王朝在劫难逃"的主题)。但是，对书中这些主人公们来讲，"神圣的破坏，神圣的暴力，神圣的屠杀"(Ⅲ ,111)，是他们愿意看到并且为之"欣喜若狂"的，他们准备"跨过血迹"去为"上帝而流血"，而为此就要求必须集中每个人的全部精神力量。比如瓦列里昂·戈利岑，他本人认识亚历山大一世，并且深爱着他的女儿，可是当他去塔干罗格与亚历山大一世会面时，还是悟彻到自己不能充当沙皇的刽子手。这一事件的参加者们，从决定起义的那一刻起，就知道流血是不可避免的，所以在参政院广场上，他们自愿走向那"苦难的十字架"(Ⅳ ,47)。("杀死别人，自己也会万劫不复，为了爱，应该献出的不是生命，而是自己的灵魂"，《白马》一文中有上述这段话——XV,24。)但是，在《12 月 14 日》中，作者还是对革命的恐怖手段从宗教哲学的角度给予了肯定。为了基督，"应该杀死野兽"，在经历了一系列道德的与身体的折磨之后，戈利岑终于明白了这个"最后的秘密"(Ⅳ ,162—163)。为神圣的目的而使用的暴力，必须有一个制度来维护它，而最终确定这一制度的，正是天意本身。"五千万人的命运都掌握在一个疯子手里，难道还能继续忍受吗？应当杀死他……上帝本身就是这样安排的，应当杀死他"，这是书中另一个与作者观点相近的人物，索菲娅·纳雷什金娜临死时说的一句话，她甚至并没有怪罪密谋反

对保罗一世的参与者当中那些卑劣自私的人(Ⅲ,214)。但是这个为杀戮张目的制度是残酷的和不完善的,就像这个世界存在本身也是残酷的和不完善的一样。难怪三部曲里在索菲娅的呼喊声("没有比上帝更好的!……"),皇后代表所有受苦受难的人祈求上帝宽恕的声音(Ⅲ,215,374)都能传达出梅列日科夫斯基经常发出的(源自诺斯替教的)"反对上帝神圣"和最高力量残酷的声音[187]。当然,这在某种程度上背离了"目的证明方法"的原则,于是在《12月14日》中,体现最高伦理价值的,不是南方协会那些领袖的策略,他们宣称流血是暴动的本质,而是"北方协会"那些领袖的牺牲精神,,他们认为,"静止的"、"仁慈的"革命比"故意"杀人、积极行动和武装贱民要好[188]。那些出现在参政院广场的人,感觉到了"他",即基督,与他们同在,而他们的最高道德准则则成了作家所期待的俄罗斯解放的保障,这种解放,能把追求自由变成新的追求,即追求信仰。

1918年,他完成并出版了三部曲的最后一部小说,也正是在这时,他在十月革命前所持的激进主义态度以及认为"不故意"杀人就是合理的朴素想法(Ⅳ,47)都变得不现实了,也正是在这时,预示了国家的不祥命运,他在小说的最后一部分里痛苦地断言:"俄罗斯将要灭亡……"同时他还警示,那轮"不落的血红太阳"已经升起,而兽性的人民比兽性的暴君更可怕(Ⅳ,221,233—234),这就与他十月革命以后的政论作品互为呼应了[189]。



在世纪之交的精神生活中,梅列日科夫斯基把二律背反原理作为自己思想的出发点(美与"利益",精神上无所作为和生活中讲求实际的世界观,对文化与社会所持的实际与世俗的两种理解,社会革命与"宗教革命"),他认为,在大多数情况下,人们所追求的认为具有普遍意义的方法,未必是合适的方法。但是,我们还是很容易从梅列日科夫斯基身上看到人文意识的烙印(尽管成熟的梅列日科夫斯基头脑中怀有末日论观念,形成这种意识经历了困难的过程),这是因为我们通过他作品的主题,能够看到他努力保护文化不受任何侵害的倾向,看到他的反战意识,看到他构建和谐世界的思想。当今的读者仍然可以从《未来的贱民》中找到诸多证据,证明作者具有卓越的预见性。梅列日科夫斯基有资格与世纪初"宗教文化复兴"时期很多同道者分享俄罗斯文学领域里"优雅的悲剧式人物"(罗赞诺夫)这一美誉[190]。

注释:

1. 毋庸讳言,对梅列日科夫斯基的研究,在西方,当然比在他的祖国开始得要早得多。但是,即使是国外的研究者,也理应充分认识他同时代人对作家所持的严厉批评态度的负面意义(可参看米尔斯基,《当代俄罗斯文学》,1926,伦敦,102页,对于战后披露的关于他在20世纪30年代后半期与法西斯接触的传言,也应该做出自己理智的判断。在20世纪60年代至90年代,西方一些研究梅列日科夫斯基的论著,如同国内一些持改革观点的研究著作一样,曾据此

把梅列日科夫斯基定位于俄罗斯象征主义创始人之一，最有影响的象征主义批评家、散文家等等。

2. 拉夫罗夫，《梅列日科夫斯基》，见《俄罗斯作家(1800—1917)》，《人物传记词典》，第四卷，19页。在这里，感谢拉夫罗夫使我们有幸目睹他文章的手稿。

3. 明茨为梅列日科夫斯基《基督与反基督》三部曲所作的注释，《众神之死：叛教者尤里安》，莫斯科，1889，第1卷，397页；拉夫罗夫，《梅列日科夫斯基》，19页。

4. 尤利耶夫斯基，《谁应该成为院士》，《文学通报》1912，第11期，303—304页。

5. 布兰代斯，《梅列日科夫斯基》，见《布兰代斯文集》，圣彼得堡，1913，第19卷，313—325页。

6. 派曼，《俄罗斯象征主义史》，剑桥，1994，125页(原文为英文)。

7. 蔡特林，《梅列日科夫斯基(1865—1941)》，《新居》，1942，第2期，49页。

8. 阿尔达诺夫，《梅列日科夫斯基》，《文学评论》，1994，第7、8期，66页。

9. 1905年第7期《天平》杂志在新闻专栏中所刊登的西方一些评论家对梅列日科夫斯基作品的评论或该杂志1906年第3、4期合刊，78页，勃留索夫对《未来的贱民》所作的评论《魔鬼与贱民》。

10. 《文学通讯》，1910，第12期，各种誉美之词让梅列日科夫斯基不得不在报刊上予以否认，他说：把他与托尔斯泰相比是不得体的和荒唐的。还可参阅《文学通讯》，1911，第1期，17－18页，第4期，88—89页。

11. 库尔利尼，《莫里斯·梅特林克的发展及其他外籍作家简介》，伦敦，1904，144页。

12. 伦德贝格，《梅列日科夫斯基和他的新基督教》，圣彼得堡，1914，106页。

13. 《梅列日科夫斯基全集》(二十四卷)，莫斯科，1914，第24卷，114页(以后再引用该书，在文中只用罗马数字标出卷数，用阿拉伯数字表明页码)。

14. 尼科利斯基，《梅列日科夫斯基的〈永恒的伴侣〉》，《历史导报》1987，第11期，594页。

15. 《罗赞诺夫文集》，莫斯科，1990，第2卷，402页。

16. 阿尔达诺夫，《梅列日科夫斯基》，68页。

17. 别雷，《梅列日科夫斯基》，载《批评·美学·象征主义理论》，莫斯科，1994，第1卷，328，334页。

18. 沃伦斯基，《俄罗斯妇女》，见《往事。历史文选》，莫斯科，圣彼得堡，1994，第17辑，《历史年鉴》，250页(叶夫斯季格涅耶娃作序、注释、提供资料)。

19. 《文学事件编年史：1892—1900》，见《19世纪末到20世纪初的俄罗斯文学》19世纪90年代部分，莫斯科，1968，268页。

20. 关于梅列日科夫斯基的一部经典著作《丽达》，勃留索夫1895年4月17日写信给佩尔佐夫说，他对梅列日科夫斯基的这部著作佩服得“五体投地”。同时还补充说，他正严阵以待，准备应对巴尔蒙特对这部著作的攻击。同年6月14日，勃留索夫又写信给佩尔佐夫，向他推荐梅列日科夫斯基的《列奥纳多·达·芬奇》并称他为“伟大的诗人”。参阅勃留索夫给佩尔佐夫的信，见《早期象征主义史》，莫斯科，1927，19，26页。

21. 杰拉皮阿诺，《巴黎俄罗斯人半个世纪的文学生涯(1924—1974)》，见《随笔，回忆，文章。巴黎》，纽约，1987，25页。

22. 格拉切娃，《论20世纪初俄罗斯文学修辞风格的类型》，见《文学作品的体裁与风格：高等学校科学交流之论文集》，约什卡－奥拉，1994，94页。

23. 明茨，《论梅列日科夫斯基是象征主义新神话学的奠基人》，载《论俄罗斯象征主义创作中的某些“新神话”创作文本》，《国立塔尔图大学学报》，塔尔图，1979，第459籍，101—104页。

24. 明茨，《论梅列日科夫斯基的三部曲〈基督与反基督〉》，见梅列日科夫斯基，《基督与反基督》，第1卷，10页。

25. 洛加托，《俄罗斯文学史》，佛罗伦萨版，1950，438页(原文为意大利文)；施塔姆勒，《梅列日科夫斯基，1865—

1965》,《萨文的世界》,1967,第 12 期,144 页(原文为德文);帕奇姆斯,《流亡中的梅列日科夫斯基:传记文学流派大师》,1990,纽约,305 页(原文为英文)。另外,提到对梅列日科夫斯基的评论,一般要涉及马恩对他的评价。马恩曾热烈赞扬梅列日科夫斯基的学术性著作《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》和他关于果戈理的著作(马恩:《艺术与社会》、《文章与书信》,1986,37—38 页,85—86 页,398—400 页。马恩还称梅列日科夫斯基是"最具天才的批评家和继尼采之后的世界级心理学家"。还可参看马恩,《梅列日科夫斯基与俄罗斯文学》,耶纳大学学报,1976,第 25 期,339—343 页(此处为德文)。

26. 费希尔,《梅列日科夫斯基》、《过去与未来》、《俄罗斯诗歌的两个秘密》。《往日之声》,1915, 第 7、8 期合刊,260 页。

27. 明茨,《布洛克与梅列日科夫斯基的辩论》,《布洛克文集》,1981,塔尔图;派曼,《亚历山大·布洛克与梅列日科夫斯基》;亚历山大·布洛克,《百年集会》,维克瑞编辑,俄亥俄州,1984。

28. 关于《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》对陀思妥耶夫斯基诗学的分析对于伊万诺夫的悲剧小说的构思所产生的影响,可参看凯尔德士的《陀思妥耶夫斯基的遗产与世纪之交的俄罗斯思想》。另可参看《时代的联系》与《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯文学的继承问题》,1992,92 页。还可参阅凯尔德士的《梅列日科夫斯基评论笔下的陀思妥耶夫斯基》,梅列日科夫斯基,《思想与语言》,莫斯科,1999,221 页。



29. 德沃尔佐娃,《普里什文与梅列日科夫斯基》(《关于隐形之城的对话》)。《文学问题》,1993,第 3 辑,143—170 页。

30. 布里奇沃特的《柏林的表现主义诗人:乔治·海姆的生活与工作》,伦敦,1999,13,21 页,(原文为英文)。

31. "除了三位一体,没有别的思维方式,也就是说,应该让我们的思维三位一体化。"在彼得堡宗教哲学会的一次集会上,梅列日科夫斯基曾这样说。他还说,让我们的思维三位一体化是"不可避免的",他同时推荐关于三位一体的学说及柏拉图和黑格尔的学说(《新路》,1903,第 11 期,467 页)。

32. 伊兹梅洛夫,《劫难时期的预言家》,127 页。

33. 沃伦斯基,《一本充满激愤的书》,圣彼得堡,1904,212 页。

34. 罗赞诺夫,《论写作与作家》,莫斯科,1995,328 页。

35. 格里甫佐夫,《梅列日科夫斯基》。见格里甫佐夫,《三位思想家:罗赞诺夫、梅列日科夫斯基、舍斯托夫》,莫斯科,1911,121 页。

36. 《布洛克文集》,八卷集,莫斯科、列宁格勒,1962,第 5 卷,442 页。

37. 明斯基,《绝对反响。列奥尼德·安德烈耶夫与梅列日科夫斯基》。见明斯基,《论社会性主题》,圣彼得堡,第二版,1909,207 页。

38. 霍夫曼,《关于近十年的俄罗斯诗人》,圣彼得堡,莫斯科,(1909 年),210 页。

39. 别雷,《短评集》,莫斯科,1911,414 页。

40. 阿达莫维奇,《梅列日科夫斯基》。见《俄罗斯侨民文学:简评与资料集萃》,莫斯科,1993,第 2 卷,23 页。

41. 《文学遗产》,莫斯科,1976,第 90 卷,第 2 册,135 页。

42. 伊万诺夫 – 拉祖姆尼克,《死板的技巧》(1911 年),见伊万诺夫·拉祖姆尼克文集,第 2 卷,《创作与批评》,圣彼得堡。

43. 罗赞诺夫,《论写作与作家》,498 页。

44. 阿尔达诺夫,《梅列日科夫斯基》,682 页。

45. 马克西莫夫,《新路》, 叶夫根耶夫·马克西莫夫、 德·马克西莫夫,《俄罗斯旧杂志摘抄》, 列宁格勒,1930,129—154 页;拉夫罗夫,《佩尔佐夫档案》,《普希金之家手稿部年鉴》,列宁格勒,1973,1976,25—50 页;科列茨

卡娅:《新路》、《生活问题》,《19 世纪末至 20 世纪初的文学历程及俄罗斯杂志,1890—1904》,《资产阶级自由派与现代派刊物》,莫斯科,1972,179—233 页。关于梅列日科夫斯基夫妇首创的(含未面世的)其他刊物,见科列罗夫,《生活问题》,载《逻各斯》,1991,第 2 期;索博列夫,《梅列日科夫斯基与吉皮乌斯的未来》,《目击》,1993,第 2 期,42—43 页;科列罗夫:《"剑":关于杂志的梦想》(1906)。《新文学评论》,1994,第 7 期,307—313 页。

46. 《勃留索夫日记:1891—1910》,莫斯科,1927,99 页。

47. 还是勃留索夫曾在 19 世纪 90 年代中期对梅列日科 夫斯基赞扬有加,到了 1903 年却这样评论他:"在他的诗里,他是个思想家、政治家和玩弄词藻的演说家。"(1903 年 3 月 18 日写给明斯基的信——《文学遗产》,莫斯科,1976,第 85 卷,665 页)。《诗集》在天蝎出版社出版以后,沃伦斯基曾指出:"梅列日科夫斯基已经远远落后于同时代的诗人了。与巴尔蒙特、勃留索夫、索洛古勃这些诗人相比,梅列日科夫斯基的诗风显得老态龙钟。"(沃伦斯基,《一本充满激愤的书》,430—431 页)。

48. 《文学遗产》,莫斯科,1976,第 85 卷,665 页。

49. 梅列日科夫斯基,《俄罗斯诗歌的两个秘密:涅克拉索夫和丘特切夫》,布拉格,1915,13 页。

50. 伦德贝格,《梅列日科夫斯基和他的新基督教》,106 页。

51. 伊万诺夫－拉祖姆尼克,《死板的技巧》,111 页。

52. 梅列日科夫斯基,《札记,1919—1920》,维尔纽斯,1990,第 6 期,135 页(摘自梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、菲洛索福夫和兹洛宾文集,《反基督王国》,慕尼黑,1921)。

53. 科洛尼茨基,《克伦斯基与梅列日科夫斯基夫妇在 1917 年》,《文学评论》,1991,第 3 期,98—106 页。方特诺,《信仰中的象征主义:梅列日科夫斯基夫妇对克伦斯基的能言善辩所施与的影响》,《加拿大－美国的斯拉夫研究》,1992 年第 1 至第 4 期合订本(原文为英文);《梅列日科夫斯基献给沃伦斯基的小书〈自由的端倪〉》(布拉格,1917)。

54. 譬如,茨维塔耶娃就曾指出,"其他诺贝尔奖金候选人都比布宁更有获奖资格",因为,如果说高尔基代表了一个时代,那么布宁只是那个时代的末尾,而梅列日科夫斯基则是那个时代末尾时期自始至终的代表。他的影响,在俄罗斯国内、国外,都远远超过了布宁,布宁无论在哪里都影响不大(卡尔林斯基:《茨维塔耶娃侨民时代新论》,据茨维塔耶娃摘抄自捷斯科娃的资料,波尔托拉茨基主编的《俄罗斯侨民文学》,匹兹堡,1972,221 页)。持此观点者绝非茨维塔耶娃一人,即使与梅列日科夫斯基关系并不友善的伊林也指出:"梅列日科夫斯基是最符合诺贝尔奖要求的候选人"(该书 189 页)。奥多耶夫采娃也证明,巴黎多数人认为,诺贝尔奖金应当授予梅列日科夫斯基(奥多耶夫采娃,《塞纳河畔》,巴黎,1983,29 页)。还可参见雷德尼奇,《梅列日科夫斯基,1865—1941》,《俄罗斯评论》,1942,第 2 期,80 页(原文为英文)。

55. 关于梅列日科夫斯基侨居的详细情况,可参阅:罗森塔尔,《梅列日科夫斯基与白银时代:革命思想的发展》,海牙,1975,216 页;贝德福德的《探索者:梅列日科夫斯基》,劳伦斯(堪萨斯州),1975,145—166 页(原文为英文);斯特鲁维的《放逐中的俄罗斯文学》,巴黎,1984,85—93 页,253—256 页;帕奇姆斯,《放逐中的梅列日科夫斯基:传记文学流派大师》(原文为英文);尼科留金,《梅列日科夫斯基》,见《俄罗斯侨民作家手册(1918—1940)》,莫斯科,1994,第 2 分册,100—105 页。关于梅列日科夫斯基夫妇的"周日读书会"及"绿灯社",还可参阅帕奇姆斯,《吉皮乌斯:智者剪影》,卡本戴尔;爱德华兹维尔,1971,238—241 页(原文为英文)。

56. 维舍斯拉夫采夫,《梅列日科夫斯基:〈未知的耶稣〉》,《现代丛刊》,1934,第 55 卷,431 页。

57. 捷拉皮阿诺,《半个世纪间巴黎俄罗斯侨民的文学生活》,78—79 页。

58. 斯塔姆勒,《俄罗斯的空想政治:梅列日科夫斯基对历史进程的宗教理解》,《加州斯拉夫研究》,1976,第 9 期,123 页。

59. 蔡特林在一篇回忆梅列日科夫斯基的文章中说,他在俄罗斯所创作的都是最好的东西(蔡特林,《梅列日科夫

斯基(1865—1941)》,55页)。相同的观点还可参阅魏德烈,《20世纪俄罗斯文学中的传统与创新》,《俄罗斯侨民文学》,11页。

60. 埃里斯曼,《梅列日科夫斯基的小说〈克立特岛上的图坦卡蒙〉》,《在异国的土地上》,布拉格,1925,文集第11卷,283—285页。

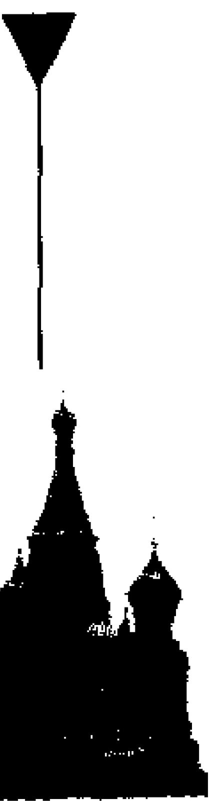
61. 杰米多夫,《梅列日科夫斯基的〈三大秘密。埃及和巴比伦〉》,《现代丛刊》,1926,第28卷,479页。

62. 捷拉皮阿诺,《梅列日科夫斯基的〈保罗和奥古斯都〉》,比得罗波利斯出版社,1937,《现代丛刊》,1937,第65卷,442页。

63. 《文学观察》,巴黎,1939,13—14页。

64. 吉皮乌斯,《梅列日科夫斯基》,巴黎,1951,308页。

65. 1941年梅列日科夫斯基那篇臭名昭著的亲法西斯演说仍然存在着一系列疑点。据谢隆考证(谢隆评帕奇姆斯的《放逐中的梅列日科夫斯基:传记文学流派大师》,《斯拉夫与东欧期刊》,1992,第3期,370页——原文为英文),这篇演说稿就是那篇题为《布尔什维主义与人类》的文章,该文曾刊登在由纳粹支持的报纸《巴黎通报》上(1944年1月8日出版,1993年6月23日《独立报》曾重新刊载)。还有一种说法,认为这篇广播讲演稿是兹洛宾根据有关资料的内容起草的(捷拉皮阿诺,《半个世纪间巴黎俄罗斯侨民的文学生活》,94—95页。



66. 蔡特林,《梅列日科夫斯基(1865—1941)》,55页。

67. 贝尔别罗娃,《我的着重号》,纽约,1983,第2卷,506页。

68. 纳德松比梅列日科夫斯基年长不足三岁,但他不仅是帮助他走进文学"殿堂"的朋友,而且,最重要的是梅列日科夫斯基在19世纪80年代进行诗歌创作的榜样——最初是在很多方面进行模仿,后来才逐渐体现出自己的风格。关于梅列日科夫斯基与纳德松的关系,可参阅《梅列日科夫斯基与纳德松通信集》的出版前言,《新文学评论》,1994,第8期,174—177页,由拉夫罗夫提供资料、作序并注释。

69. 梅列日科夫斯基所写的这种类型的作品为数不多,后来,他就与当时的多数作家一样,热衷于写那种化敌为友的"和解式的爱情故事"(《塔索的传说》,1883,《大司祭阿瓦库姆》,1887)。

70. 科列涅娃为梅列日科夫斯基的《札记》(1891)所写的出版前言,《俄罗斯文化的道路与幻影》,圣彼得堡,1994,331,340页。

71. 关于梅列日科夫斯基早期作品中热衷于死亡题材的现象(这与19世纪70—80年代的文艺作品一般对死因论感兴趣的现象相吻合),亦可参见科列涅娃为梅列日科夫斯基的《札记》一书所写的出版前言,332—334页。根据有关他的传记文章及其自传资料,家庭气氛形成的心一直伴随着作家成长。父亲对孩子们的冷漠以及母亲对德米特里这个家里最小的儿子的溺爱,让他很自然地爱好浪漫主义的幻想,在他身上形成了亲近浪漫主义的"自我"意识,即由于自己才能出众却受到排斥而产生的一种孤芳自赏的感情。

72. 侨民时期的诗作,《善良的,恶毒的,卑微的,光荣的……》。

73. 塔尔兰诺夫,《福法诺夫与纳德松》,选自《俄罗斯文学史》,契博克萨雷,1992,87—90页。

74. 纳德松,《文学随笔(1883—1886)》,圣彼得堡,1887,200页。

75. 《向天挑战……》能让我们从一个角度看到梅列日科夫斯基坚守意志与理智的决心。尽管无力预示生活的未来,起码不屈从于外界的权威(《在十字路口》,1883)。这种情况很像纳德松的诗句《相信吧,他们说,彷徨是令人痛苦的……》(1883)所表现的风格,在这首诗里,也有强调面对创世之谜人类的理智应该"自立"的观点,目的在于终结盲目的信仰。

76. 关于足以表现这种发展的梅列日科夫斯基于19世纪80年代在诗歌选题风格方面的非单一性,可参阅比亚雷,《19世纪80—90年代的诗人》,列宁格勒,1972,46—47页。还可参阅贝德福德,《探索者:梅列日科夫斯基》,26—

27 页(原文为英文),乌斯宾斯卡娅,《梅列日科夫斯基》,另见,《梅列日科夫斯基诗集》,圣彼得堡,2000,34—36 页。因为人们对 19 世纪 80 年代梅列日科夫斯基的抒情诗并不熟悉,所与我们在本章中对其进行详细的分析。

77. 《白雪像殓衣,覆盖着大地……》,1881,《未来》,1884。

78. 梅列日科夫斯基最初出版这首诗时,题目是《我曾经是……》,后经作者校订,才最终确定使用这个题目。

79. 梅列日科夫斯基了解尼采的著作是在 19 世纪 80 年代末至 90 年代初。科列涅娃,《梅列日科夫斯基与德国文化》(《尼采与歌德:吸引与排斥》),《19 世纪与 20 世纪之交》,列宁格勒,1991,53—54 页。关于"梅列日科夫斯基与尼采"的问题,还可参阅罗森塔尔,《尼采主义时代:梅列日科夫斯基的思想发展》,《尼采在俄罗斯》,普林斯顿,1986,69—93 页 (原文为英文)。另见丹尼列夫斯基,《弗利德里希·尼采的俄罗斯形象》(《历程与发端》),《19 世纪与 20 世纪之交》,39—40 页;弗洛罗娃,《梅列日科夫斯基的创作问题》,莫斯科,1996,90—114 页;克柳斯,《尼采在俄罗斯:道德觉醒的革命》,圣彼得堡,1999,116—133 页。

80. 摘自 1893 年 3 月 26 日的日记,《勃留索夫日记:1891—1910》,13 页。

81. 梅列日科夫斯基称叔本华思想是主张"当代哲学涅磐并脱离生活实际"的"不可救药"的理论,他说,这一理论已经"渗透到 19 世纪的肉体和血液当中,给它打上了抹杀不掉的悲惨烙印"(梅列日科夫斯基,《卫城》,《文学批评选》,莫斯科,1991,176 页)。而把叔本华思想作为反面典型来进行宗教探索,则是 19 世纪 80 年代托尔斯泰主义发展的一个特点。对此,还可参阅库里尤斯与戈菲伊津,《19 世纪俄罗斯文学中的叔本华思想》、《17 世纪至 20 世纪的文学历程及文化发展》、《科学论文集》,塔林,1985,101 页。

82. 关于自己的泛神论思想,梅列日科夫斯基在《本世纪的神秘主义运动》(1894)一文中曾经列举过它的某些哲学与艺术方面的来源:斯宾诺莎、歌德、卡莱尔(参阅梅列日科夫斯基的《卫城》,175—177 页)。他在自己的后实证主义的诗学宣言中已经宣布放弃的个人诗学传统源流复杂——从杰尔查文的颂诗《神》(从梅列日科夫斯基把自己的诗也命名为《神》就可以了解它们之间的依承关系)到哲学浪漫主义及其永恒主题(直至 19 世纪 80 年代末利多夫的抒情诗),"在这个世界上,神无处不在"(试比较:在风格与主题方面与梅列日科夫斯基相近的别内迪克托夫的诗《我信仰》,1857)。

83. 梅列日科夫斯基在史诗性的著作《世纪终结。当代巴黎即景》中就强调:"在把这种或那种坚信理想的象征联系在一起的时候,对我来讲,圣母玛丽亚和维纳斯没有什么区别。"(第 23 卷,260 页)在《论当代俄国文学衰落的原因及其新兴流派》里,他又提出了一个与陀思妥耶夫斯基和索洛维约夫相近的美学信条:"艺术的本质"在于"让正义的成为美好的和让美好的成为正义的。这就部分地导致了它的衰败。"(第 18 卷,206 页)

84. 梅列日科夫斯基,《札记》,1891,343 页。

85. 勃留索夫,《远与近。关于从丘特切夫到当代俄罗斯诗人的文章与笔记》,莫斯科,1912,60—61 页。同时,勃留索夫还指出了梅列日科夫斯基的主题与选材系列的意义与前景:"正象《象征》中所提出的思想支撑俄罗斯社会整整一个年代一样,《新诗集》中所涉及的所有主题,都被当代的象征主义者们多色调、全方位地运用起来了"(该书 61 页)。梅列日科夫斯基在 19 世纪 90 年代前半期的诗作中对已有传统根据不同情况进行了改造,并有所超越。毋庸讳言,他的确涉足很多早期(甚至还有一部分是较晚期的)象征主义抒情诗的固有主题——从强调艺术至上到把激情理想化,再到粉饰对现实生活(本身)的感受,直至对厌世、死亡这些观念的种种解释等等。关于梅列日科夫斯基抒情诗的主题与选材,还可参阅汗津-莱维的《俄罗斯的象征主义》、《诗歌选材体系》、《早期象征主义》,圣彼得堡,1999。

86. 克柳斯,《尼采在俄罗斯:道德意识革命》,119 页。

87. 《夜的孩子》的主题与 19 世纪 80 年代俄罗斯艺术家的思想相吻合。在这里,梅列日科夫斯基杜撰了一个《圣经》中的黎明前时刻的形象(《伊塞亚》,21 卷,12),这一形象寓指了明斯基那首名诗《黎明前》(1878)中所提到的即将到来的革命;这首诗还在很大程度上再现了纳德松及其同时代人作品的主题,即期待最有权威的导师出现,希望他能带

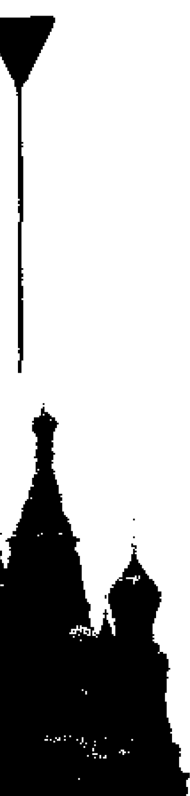
领人们走向新路。

88. 梅列日科夫斯基,《最新抒情诗》,/《外国文学通报》,1894,第12期,148页。

89. 参阅:《美文学》,1884,第10期。

90. 参阅:旺涅尔,《19世纪末至20世纪初俄罗斯文化中的波德莱尔》,见《美国学者对20世纪俄罗斯文学的研究》,圣彼得堡,1993,26—27页。关于波德莱尔对梅列日科夫斯基19世纪80年代至90年代著作所产生的影响,可参阅邓钦,《法国象征主义对俄罗斯诗歌的影响》,海牙,1958,94,129页(原文为英文)。

91. 梅列日科夫斯基在《神之笑》(1889)这首诗中,曾写到"波涛的笑"("无数狂涛的笑声"),这就与波德莱尔的十四行诗《挥之不去》(《Obsession》)在象征宇宙与人的格格不入及美的恬静方面有异曲同工之妙(这里,我们不能不提到他们所塑造的形象的共同来源——埃斯库勒斯的史诗《被缚的普罗米修斯》,梅列日科夫斯基曾经翻译过这个悲剧,可参阅第22卷,15页)。



92. 《勃留索夫七卷集》,莫斯科,1975,第6卷,238页。

93. 关于《新诗集》,还是这位勃留索夫,做过十分精辟的阐述:"梅列日科夫斯基的主要特点是,没有那种细腻的感情表达,在他的笔下,全是巨人、锁链、暴风雨、疯狂的自由和漫无边际的天地。所有这些,有时让人震惊,有时令人觉得可笑。"(《勃留索夫致佩尔佐夫的信》,《早期象征主义史》,69页。

94. 关于与勃留索夫及其继承者的名字相关联的这种象征主义诗歌创作体系,可参阅加斯帕洛夫,《俄罗斯现代主义诗歌的二律背反风格》,《时代联系。19世纪末至20世纪初俄罗斯文学的继承问题》,245—253页。

95. 1895年5月,勃留索夫曾向佩尔佐夫承认,这首诗让他改变了认为梅列日科夫斯基"永远坚守古典主义"的看法,并称《冬天的晚上》这首诗是"真正象征主义的",并且是"伟大的象征主义作品"。(《勃留索夫致佩尔佐夫的信》,《早期象征主义史》,22页。

96. 参阅派曼,《俄罗斯象征主义史》,35页(原文为英文)。

97. 克拉斯年斯基,《激情诗在纳德松抒情诗中留下的印记》,《结构语言学问题》,莫斯科,1984,247页。

98. 比如,《钢》(1894)这首诗,按它的思想内容(颂扬激情与无情这种"双重性的现实意义")来衡量,已经完全属于早期象征主义诗歌的范畴(参阅汗津－莱维的《俄罗斯象征主义,诗歌内容体系,早期象征主义》,137页),从形式上看,它已经显露出仿古的特点—不仅在词汇、体裁方面,而且在结构设计方面,都运用了19世纪俄罗斯和法国诗歌惯用的全面双重比喻(试与丘特切夫的《喷泉》相比较)。

99. 关于包括福法诺夫在内的19世纪90年代抒情诗的模仿风格,可参阅萨波日科夫,《19世纪80年代至90年代批评界对"社会萧条期"俄罗斯诗人的反映》,莫斯,1996,28—37,80—81页。

100. 这一表达方式来源于作者为自己的著作《排斥》(《众神之死(叛教者尤里安)》的最初名称)所写的出版前言。梅列日科夫斯基,《排斥》,圣彼得堡,1896,2页。

101. 参阅明茨,《关于梅列日科夫斯基的三部曲〈基督与反基督〉》,9—13页;弗利德连杰尔,《梅列日科夫斯基与易卜生(梅列日科夫斯基宗教哲学思想的来源)》,《俄罗斯文学》,1992,第1期,该文认为,易卜生的戏剧二部曲《克萨尔与加里莱亚宁》可能对《众神之死》思想的形成产生过影响(布兰代斯也持此观点)。而科列涅娃则持另外一种观点,请参阅她的著作,《梅列日科夫与德国文化(〈尼采与歌德:吸引与排斥〉)》,67—68页。关于易卜生与梅列日科夫斯基作品的比较,还可参阅沙雷普金,《19世纪90年代俄罗斯文学中的易卜生》,《俄罗斯与西方》,选自《文学关系史》,列宁格勒,1973,281页;贝伊琳娜,《梅列日科夫斯基的小说〈叛教者尤里安〉,个人悲剧》,《俄罗斯文学问题》,《年轻学者文选》,马戈尼托戈尔斯克,1992,第二版,42—49页;赫拉波维茨卡娅,《三个尤里安》,见《语文科学》,1996,第5期,15—24页。

102. 梅列日科夫斯基,《关于〈达夫尼斯和赫洛亚〉的象征主义》,朗格斯,《达夫尼斯和赫洛亚》,圣彼得堡,

1896,12 页。还可参阅写在《众神之死(叛教者尤里安)》一书前面的对克利蒙特的评价,第 1 卷,347 页。

103. 参阅马蒂奇,《梅列日科夫斯基的第三约言和俄罗斯的乌托邦传统》,《基督教与东斯拉夫》,第 2 卷:《当代俄罗斯文化》,伯克利,1993,164—165,170 页(原文为英文);鲁季奇,《德米特里·梅列日科夫斯基》,见《20 世纪俄罗斯文学史之〈白银时代〉》,尼夫·谢尔曼、斯特拉达和埃特肯特主编,莫斯科,1995,222 页。

104. 有大量研究性著作从各个角度分析了这一三部曲的内容,其中主要有:斯塔里科娃,《现实主义与象征主义》,《俄罗斯文学中现实主义的发展》,莫斯科,1974,第 3 卷,210—213 页;明茨,《关于梅列日科夫斯基的三部曲〈基督与反基督〉》;科洛巴耶娃,《梅列日科夫斯基——浪漫主义者》;尼基京娜,《老一代象征主义者小说中的现实主义"约言"》(梅列日科夫斯基的《基督与反基督》,索洛古勃的《卑鄙的魔鬼》,《时代关联:19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯文学的继承问题》,205—217 页;马戈梅多娃,《关于梅列日科夫斯基和他的小说〈叛教者尤里安〉》,梅列日科夫斯基,《众神之死(叛教者尤里安)》,莫斯科,1993,3—14 页;索济娜,《梅列日科夫斯基的小说三部曲〈基督与反基督〉(1890—1905)中的诺斯替教传统》,《作家的创作与文学历程》,高校科学论文集中的文学论文,伊万诺沃,1993,86—93 页;瓦霍夫斯卡娅,《梅列日科夫斯基的历史小说〈反基督(彼得与阿列克谢)〉:主观臆断还是高瞻远瞩》,《俄罗斯文艺学杂志》,1994,第 5、6 期合订本,90—104 页;巴尔科夫斯卡娅,《象征主义小说的风格》,叶卡捷琳堡,1996,8—66 页;杰菲耶,《梅列日科夫斯基:克服颓废(对小说〈列奥纳多·达·芬奇〉的思考)》,莫斯科,1999;伊里约夫,《德米特里·梅列日科夫斯基的小说〈彼得与阿列克谢〉和安德烈·别雷的小说〈彼得堡〉对彼得堡神话传说的发展》,梅列日科夫斯基,《思想与语言》,56—66 页。

105. 梅列日科夫斯基,《果戈理的命运》,《新路》,1903,第 3 期,161 页;这篇著作的另一个标题是:《果戈理与魔鬼》(*1906*),见《果戈理:创作、生活与宗教》(1909)。

106. 《行为中的智力与思想:吉皮乌斯书信选》,帕奇姆斯主编,慕尼黑,1972,763—764 页。

107. 把泛欲范畴内的"圣体"概念解释为宣扬神秘的"淫荡"观念,可参阅盖坚科,《"圣体"的诱惑》(《谢尔盖·索洛维约夫与俄罗斯白银时代》),《文学问题》,1996,第 4 期,89—95 页;另见梅列日科夫斯基,《"毁灭性宗教革命"默示录》,《文学问题》,2000,第 5 期,98—126 页。这种思想这时显得更为牢固了。我们不能忽视这样一个事实,即 19 世纪 90 年代中期梅列日科夫斯基关于欲望范畴内的作品,同时存在着吸引与排斥两种不同的因素,这样,我们就不难理解,为什么《基督与反基督》中的主人公,个个都被描写成胆大妄为的淫荡之徒(从《众神之死》中的阿玛里莉斯、菲莉斯到《彼得与阿列克谢》中的叶芙罗西尼娅都属于这种形象,而在叶芙罗西尼娅的形象中还能分离出某种"类似山羊的性格"),而且在他们身上可以经常看到兽性和害人的魔鬼本性。另外,布洛克还指出,梅列日科夫斯基在对待肉体与女色时,总在某种程度上有一种"迷信的恐惧"(《布洛克文集》,第 5 卷,657 页)。在三部曲中,肉体确实被理想化了,已经不是个人肉体、纯感情的形式,而是人体健美雕塑的形式(参阅科列涅娃,《梅列日科夫斯基与德国文化(尼采与歌德,吸引与排斥)》,53 页),或者可以说是这样一种形式,其中透着"天堂的光"——试把隐居修女索菲娅的形象与"圣像金架上的圣女"形象相比较,第 5 卷,174 页。尽管在描写吉洪与索菲娅的情节中也表现了无罪的欲望这一主题,在《彼得与阿列克谢》中也没有为"神圣的欲望"和"肉体与肉体的神圣结合"进行辩护,就像他在《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中所做的那样,第 12 卷,221—222 页,但是在这里,我们还是可以看到他经常表达这样一种观点,即认为纵欲行为比"完美神圣的"非肉体的精神行为要好,第 12 卷,121 页。

108. 明茨,《论梅列日科夫斯基的三部曲〈基督与反基督〉》,22—23 页。

109. 关于作者对彼得形象最终复杂性的解释,可参阅瓦霍夫斯卡娅,《梅列日科夫斯基的历史小说〈反基督(彼得与阿列克谢)〉:主观臆断还是高瞻远瞩》,102—103 页;别里契维琴,《梅列日科夫斯基关于俄罗斯与西方在文学哲学方面的观念》,《俄罗斯与西方:文化对话》,特维里,1994,158—159 页等。

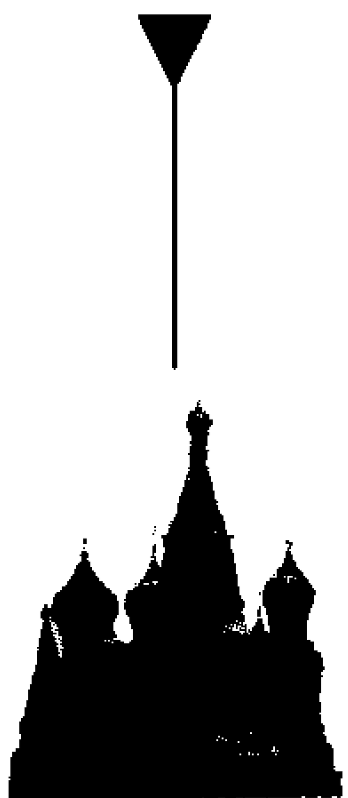
110. 对《基督与反基督》的各种反映,可参阅阿格诺索夫,《尽管绞尽脑汁,无力陈情达意……》,见《20 世纪初俄

罗斯文学批评：当代观点简评集》，莫斯科，1991，32—34 页，及明茨为该三部曲所加的注释，1989，第 1 卷，397—399 页；第 2 卷，368—372 页。

111. 别雷，《批评·美学·象征主义理论》，第 1 卷，330—331 页。

112. 参阅明茨为梅列日科夫斯基的三部曲《基督与反基督》所加的注释，1990，第 3 卷，421，425 页。

113. 最早评论梅列日科夫斯基小说的人就已经发现了他散文作品的"戏剧模式"（可参阅涅维多姆斯基，《1911 年我们的艺术作品》，《我们的黎明》，1912，第 1、2 期合订本，41 页）。伊林也曾谈到过他作品的戏剧布景式的开头："梅列日科夫斯基是以大手笔制造宏伟气势的大师……他那清晰的线条能预测到幻想长廊的发展趋势……他所描绘的东西，就像宏大的电影场景，放大了的戏剧布景……"（伊林，《艺术家梅列日科夫斯基》，《俄罗斯侨民文学：简评与资料集锦》，第 2 版，36 页）。当代作品可参阅科列茨卡娅，《象征主义》，《世界文学史》，第 8 卷，莫斯科，1994，78 页；扎德拉日洛娃，《梅列日科夫斯基历史散文作品中的象征空间》，见梅列日科夫斯基，《思想与语言》，23 页；拉夫罗夫，《神秘剧般的历史故事：梅列日科夫斯基的埃及二部曲》，见梅列日科夫斯基，《救世主》，圣彼得堡，2000，22—23 页。



114. 别雷，《作为世界观的象征主义》，苏盖伊的前言与注释，莫斯科，1994，379 页。关于这部三部曲中"思想体系与考古意义相融合"的观点，后来别尔嘉耶夫也曾重复过，见别尔嘉耶夫，《俄罗斯思想》，巴黎，1971，135 页。

115. 楚科夫斯基，《从契诃夫至今》，圣彼得堡，1908，200 页。

116. 《伊万诺夫－拉祖姆尼克文集》，第 2 卷，《创作与批评》，126 页。

117. 作者在该三部曲中作为"过度环节"所使用的独特形式，是"介于历史小说叙述的传统形式与 20 世纪初取而代之的历史'修辞风格'之间"的一种形式。关于这一点，可参阅格拉切娃，《关于 20 世纪初俄罗斯文学的风格类型》，94 页。

118. 恩格尔哈特，《恶的崇拜——为梅列日科夫斯基的小说〈受歧视的人〉而作》，《周刊》，1985，第 12 期，171 页。

119. 详细请参阅哈特，《流金岁月——梅列日科夫斯基与勃留索夫的历史小说》，《斯拉夫与东欧》杂志，1987，第 2 期，187—201 页（原文为英文）。

120. 在鲁普莱希特与亨利希·冯·奥特海姆伯爵的对话中所使用的模拟讽刺风格，还是与梅列日科夫斯基的风格相近的。参阅明茨，《亨利希·冯·奥特海姆伯爵与"莫斯科文艺复兴"》，安德列·别雷：《创作问题·文选·回忆·出版》，莫斯科，1988，232 页。试比较：斯拉波德纽克，《20 世纪初的俄罗斯文学与古老诺斯替教传统》，圣彼得堡及马戈尼托戈尔斯克，1994，41—42 页。

121. 关于勃留索夫在 20 世纪前十年的散文作品创作过程中，从模仿梅列日科夫斯基的风格开始，到逐渐探索自己的独特风格之路，以及他那"库兹明式"的历史叙述方法，可参阅科济明科，《20 世纪前十年俄罗斯散文作品的风格问题》，《语文学科幅博士答辩论文集》，莫斯科，1988，12—13 页。

122. 众所周知，弗洛伊德称赞过梅列日科夫斯基对列奥纳多个别性格特点的一些最直观的理解（参阅博尔米勒，《说服的策略：〈列奥纳多·达·芬奇〉的论据》，《解读弗洛伊德的观点》，格林堡及纽约，1994，137 页。

123. 可参阅基帕尔斯基，《论梅列日科夫斯基的小说〈彼得与阿列克谢〉中所使用的彼得大帝时代的语言》，《斯堪的纳维亚－斯拉夫》，1975，第 21 期，67—71 页；明茨给梅列日科夫斯基的三部曲《基督与反基督》所加的注释，第 2 卷，372—373 页；第 4 卷，589—601 页；尤欣缅科，《梅列日科夫斯基的小说〈彼得与阿列克谢〉的古老教派来源》，《目击》，1994，第 3—4 期（总第 15 期），47—59 页；波诺马廖娃，《简述梅列日科夫斯基历史小说中"佯谬引文"的语义学特点》，《古典主义与现代主义文集》，塔尔图，1994，102—111 页；克鲁格洛夫，《梅列日科夫斯基的小说〈反基督——彼得与阿列克谢〉和剧作〈保罗一世〉中的历史事实与艺术虚构》，《语文学科幅博士答辩论文集》，莫斯科，1996。

124. 关于历史事件发生的时间以及作者叙述的时间之关系（直接把历史现代化和在未来的标志下"有目的"地改编历史），参阅巴尔科夫斯卡娅，《象征主义小说的风格》，26—27 页。

125. 关于在《众神的复活》中把文艺复兴时代现代化的问题，参阅潘琴科，《梅列日科夫斯基笔下的列奥纳多及其时代》，见梅列日科夫斯基，《众神的复活(列奥纳多·达·芬奇)》，莫斯科，1990，635 页。

126. 可参阅梅列日科夫斯基，《论〈达夫尼斯与赫洛亚〉的象征意义》，11—13 页。

127. 梅列日科夫斯基曾借皇太子阿列克谢之口，说出了用当时的标准来衡量是非常大胆的预言：罗曼诺夫家族将来会有血光之灾。对此，梅列日科夫斯基有一种溢于言表的自豪感——他在 1906 年 4 月 12 日写给勃留索夫的信中引用了一位美国评论家对《反基督》的见解(梅列日科夫斯基说，对此"十分感兴趣")，皇太子的命运"预示了'俄罗斯暴政在当代的代表人物'的命运"。

128. 明茨，《论梅列日科夫斯基的三部曲〈基督与反基督〉》，22 页。

129. 希拉尔德，《19 世纪末至 20 世纪初象征主义小说的风格(勃留索夫、索洛古勃、别雷)》，《19 世纪俄罗斯现实主义风格问题》，列宁格勒，1984，268 页。

130. 参阅巴尔科夫斯卡娅，《象征主义小说的风格》，46 页。该文作者提出一种观点，认为三部曲的"静止结构中隐藏着动感"(40 页)，这一观点颇具影响力。

131. 阿尼奇科夫认为，这部小说过于"简单化"，而且"纯逻辑占了历史主义的上峰"，阿尼奇科夫，《文学形象与 1903 年的观点》，圣彼得堡，1904，165 页。

132. 梅列日科夫斯基认为，旧约一方面具有"肉体宗教"的成分(第 13 卷，24 页)，包含着创世时期的泛神论观点，另一方面，它又体现了主张人们献身、狂热和愤怒的严酷的宗教思想(参阅第 12 卷，177 页)。

133. 有一个问题可以认为是公开的，那就是：在这种情况下，美学节拍、与劝善故事同源的清规戒律以及根据不足的个人观点究竟起什么作用(按照梅列日科夫斯基的观点，象征主义者就是这样一些人："他们能够根据某种征兆和形象看出还无法用语言表达的现象。之所以无法用语言表达，是因为它还没有到来，只是刚刚临近和刚刚感觉到……"见梅列日科夫斯基，《关于〈达夫尼斯与赫洛亚〉的象征主义》，11 页)。

134. 梅列日科夫斯基，《札记》，1891，351 页。

135. 塔格尔，《现代主义的产生》，《19 世纪末至 20 世纪初的俄罗斯文学—90 年代》，190 页。

136. 格里甫佐夫，《梅列日科夫斯基》，92 页。

137. 《外国文学通讯》，1894，第 12 期，149 页。

138. 米哈伊洛夫斯基，《文学批评与回忆》，莫斯科，1995，371—372 页。

139. 《北方通报》，1893，第 3 期。沃伦斯基在分析冈察洛夫的作品时指出，在《论当代俄国文学的衰落原因及其新兴流派》一文中把象征形象与类型形象搞混淆了，因为梅列日科夫斯基过分夸大了冈察洛夫作品的象征意义。梅列日科夫斯基称，奥勃洛莫夫是一个有象征意义的形象，但与此同时，他还号召读者从更广泛的角度来关注他的意义，不要只着眼于文学形象的语义因素。他认为，在奥勃洛莫夫身上有一种"永久性戏剧人物极端的美"(就象法尔斯塔夫、堂·吉诃德和桑乔一样——第 18 卷，221 页)。

140. 参阅波瓦尔佐夫，《梅列日科夫斯基的回归》，见梅列日科夫斯基，《卫城》，337 页。

141. 《普希金馆手稿部年鉴，1973》，列宁格勒，1976，34 页。

142. 对梅列日科夫斯基批评文章中所使用的批评方式的论述，可参阅史宾勒，《梅列日科夫斯基与文学批评》，法兰克福(原文为德文)，莫斯科，1972；斯塔里科娃，《梅列日科夫斯基》，《19 世纪末至 20 世纪初俄罗斯文学研究》，莫斯科，1982，208—220 页；波瓦尔佐夫，《梅列日科夫斯基的回归》，336—337 页；安德鲁先科与弗利兹曼，《批评家，美学家，艺术家》，见梅列日科夫斯基，《美学与批评》，莫斯科，1994，第 1 卷，26—28，50—51 页；叶尔马拉耶夫，《梅列日科夫斯基之谜》，见梅列日科夫斯基，《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基·永恒的伴侣》，莫斯科，1995，563—564 页；萨雷切夫，《梅列日科夫斯基在理论与艺术探索体系中的"主观批评"》，《白银时代的俄罗斯文学批评》，诺夫戈罗德，1996，73—77

页;拉夫罗夫,《梅列日科夫斯基》,18 页;普利霍季科,《梅列日科夫斯基的〈永恒的伴侣〉(关于文化的神话化问题)》,见梅列日科夫斯基,《思想与语言》,199—204 页。

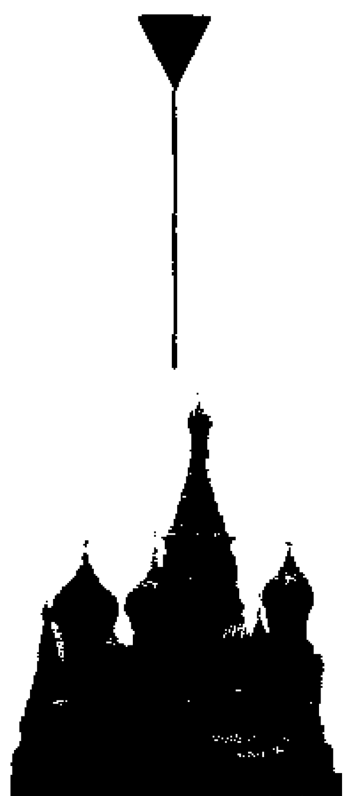
143. 格里甫佐夫,《梅列日科夫斯基》,119 页。

144. 安德鲁先科与弗利兹曼,《批评家·美学家·艺术家》,27 页。

145. 《新路》,1903,第 11 期,472 页。

146. 这时,从他总的进化倾向出发,源于福音书神话成分关于人是上帝之子的观点已经取代了"人神"观点。关于"福音书的宗教实质",即"人是上帝之子的学说",梅列日科夫斯基在《托尔斯泰与陀思妥耶夫斯基》中也曾提到过(第 11 卷,214 页,可与第 12 卷 183 页及以后部分比较)。

147. 在《未来的贱民》中,他曾经指出:"有那么多恶棍,像塔尔兰、阿梯尔、博尔贾,能够冠冕堂皇地在欧洲政治舞台上轮番粉墨登场",对此,他深感懊恼。"他们用尺子代替权杖,用柜台代替庙堂……哪儿来了这么多加冠沐猴?这些贱民凭什么招摇过市?"(第 14 卷,23 页)



148. 梅列日科夫斯基,《过去与未来,日记,1910-1914》,布拉格,1915,71 页。

149. 梅列日科夫斯基认为,基督的"力量"虽然并非强大无比,但是足以与世俗和教会所拥有的强制手段一决高下。关于这一点,他在宗教哲学会上曾经特别强调过(参阅《新路》,1903,第 3 期,153 页,第 4 期,186 页)。

150. 萨韦利耶夫,《贞德的俄罗期宗教思想》,莫斯科,1992,35—38 页。

151. "在我的'民粹主义思想'中,有很多幼稚的、轻浮的东西,但总归是热情的,而让我感到高兴的是,这些东西并没有从我的生活中消失得无影无踪",在 1913 年的一篇自传或笔记中梅列日科夫斯基这样写道(第 24 卷,113 页)。

152. 科列茨卡娅,《梅列日科夫期基的〈未来的贱民〉》,见科列茨卡娅,《世纪之交俄罗斯诗文面面观》,莫期科,1995,184—198 页。

153. 梅列日科夫斯基,《论无产阶级的高尚气度》,《自由与文化》,1906,第 2 期。

154. 别尔嘉耶夫,《梅列日科夫斯基论革命》,《莫斯科周报》,1908,第 25 期,15 页。

155. 梅列日科夫斯基曾经在宗教哲学会上这样讲:"在自己宗教生活的最深处,民众不是懵懂的,而是清晰的。"(《新路》,1903,第 4 期,193 页)

156. 波诺马廖夫,《"宗教民粹派"与民众交往问题》,《学会议报告提纲:布洛克与俄罗斯后象征主义》,塔尔图,1991,55-63 页。

157. 梅列日科夫斯基,《为什么复活——宗教的个性与社会性》,布拉格,1916,17 页。

158. 梅列日科夫斯基,《过去与未来:日记,1910—1914》,203—206 页。

159. 《往事:历史文选》,莫斯科,1992,第 9 版,246—247 页(加列托提供材料)。

160. 《文学与生活简报》,1915—1916,第 9 期(1 月号),190 页。

161. 关于梅列日科夫斯基与契诃夫,可参阅丘达科夫,《契诃夫与梅列日科夫斯基:两种类型的艺术哲学观念》,《契诃夫研究:契诃夫与"白银时代"》,莫斯科,1996,50—68 页;格里舒宁,《梅列日科夫斯基与契诃夫》,见梅列日科夫斯基,《思想与语言》,235—242 页。

162. 科列茨卡娅,《梅列日科夫斯基的〈未来的贱民〉》,189 页;孔达科夫,《论"未来贱民"现象》,见梅列日科夫斯基,《思想与语言》,154—155 页。

163. 伦德柏格,《梅列日科夫斯基与他的新基督教》,7—8,65 页。

164. 列维亚金娜,《梅列日科夫斯基论高尔基:反对与赞成》,见梅列日科夫斯基,《思想与语言》,252—255 页。

165. 梅列日科夫斯基,《俄罗斯诗歌的两个秘密:涅克拉索夫与丘特切夫》,25,119 页。

166. 艾亨瓦尔德,《俄罗斯作家剪影》,莫斯科,1914,115 页。

167. 《俄罗斯晨报》,1916 年 2 月 13 日,5 版。

168. 伊万诺夫—拉祖姆尼克,《珍藏》,彼得堡,1922,23 页。

169. 别尔嘉耶夫,《俄罗斯宗教思想的类型》,载《俄罗斯思想》,1916,第 7 期,66,55 页。

170. 《俄罗斯文学研究杂志》,1994,第 5、6 期合订本,243 页(瓦霍夫斯卡娅提供材料)。

171. 俄罗斯国家图书馆手稿部,全宗号 25,目录号 19,存储单元 9,61 页。

172. 梅列日科夫斯基,《为什么复活? 宗教的个性与社会性》,16—17 页。

173. 比如,"心灵……像一块生肉"《梅列日科夫斯基四卷集》,莫斯科,1990,第 3 卷,361 页。

174. 涅维多姆斯基,《1911 年我们的文艺作品》,4 页。

175. 关于作者的这一观点,可参阅帕赫穆斯的《梅列日科夫斯基的超现实观点》,见梅列日科夫斯基,《卑贱的捷列莎》(由帕赫穆斯主编、作序、加注,密歇根,1984,41—42 页)。

176. 《北方学报》,1913,第 1 期,115 页。

177. 参阅明茨为《基督与反基督》所作的注释(见梅列日科夫斯基,《基督与反基督·三部曲》,1990,第 4 卷,559 页)。

178. 伊兹梅洛夫,《劫难时期的预言家》,144 页。

179. 《北方学报》,1913,第 1 期,117 页。

180. 伦德伯格,《梅列日科夫斯基与他的新基督教》,26 页。该书另一处,伦德伯格把《亚历山大一世》称之为"对话体的的历史哲学论文","其中并没有过多地表达他本人的伦理观点,而是强调了对未来的预示"(33 页)。

181. 关于梅列日科夫斯基的戏剧作品可参阅格拉西莫夫,《象征主义戏剧》,《俄罗斯戏剧史》(19 世纪后半期至 20 世纪初),列宁格勒,1987,553-555,584—588 页;安德鲁先科,《对上帝的绝望哭泣……》;梅列日科夫斯基,《戏剧集》(安德先科作序、编纂并加注),托姆斯克,2000,5-63 页。

182. 《俄罗斯晨报》,1916 年 2 月 13 日,5 页。

183. 梅列日科夫斯基称,亚历山大一世的"宗教真理,是在基督教下的赌注,就像在掌控世界的力量上下的赌注一样;而他的宗教谎言,是他把宗教事业与反动势力的事业结合了起来"(梅列日科夫斯基,《过去与未来:日记,1910—1914》,132 页)

184. 参阅克里斯汀森,《梅列日科夫斯基俄罗斯三部曲的宗教与革命》,《加拿大—美国斯拉夫研究》,1992,第 1—4 期,72 页。(原文为英文)

185. 索博列夫,《梅列日科夫斯基在巴黎》(1906-1908),《人物传记丛刊》,莫斯科及圣彼得堡,1992,362 页。

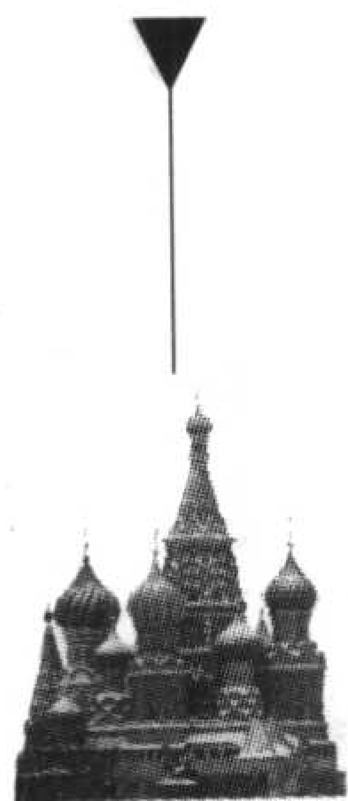
186. 比如,在他客居巴黎期间,为法文版的梅列日科夫斯基与菲洛索福夫文集所写的序言《沙皇与革命》(1907,原文为法文),以及《魔鬼还是上帝》,都表达了这样的观点。可参阅巴甫洛娃,《宗教伟大进程的蒙难者》,见梅列日科夫斯基、吉皮乌斯、菲洛索福夫,《沙皇与革命》(科列罗夫主编,莫斯科,1999,49—53 页)。

187. 梅列日科夫斯基认为,只有在超自然的层面上,暴力(及所有的恶势力)问题才不具备双重性。对梅列日科夫斯基夫妇来讲,暴力问题是个"神灵问题",只有未来的基督能够说:"不杀";也只有他能够把暴力变成自由,能够把当今世界的王国变成上帝的王国……"(第 15 卷,27—28 页)。

188. 科洛巴耶娃,《浪漫主义者梅列日科夫斯基》,450 页。

189. 梅列日科夫斯基,《札记,1919—1920》,134 页。

190. 罗赞诺夫,《论写作与作家》,501 页。





济娜伊达·吉皮乌斯

第十八章

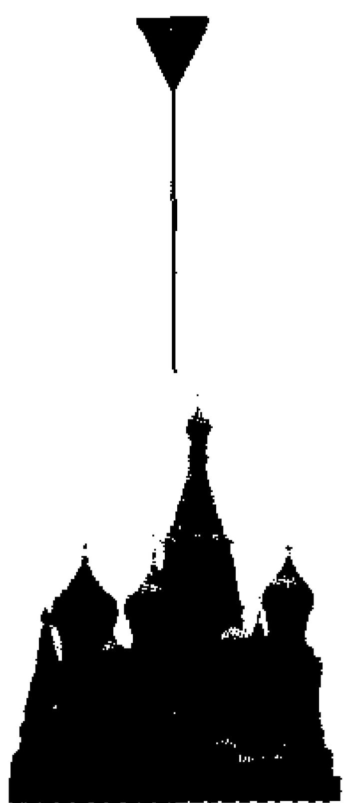
济娜伊达·吉皮乌斯

◎波格莫洛夫 著　温哲仙 译

1888 年济娜伊达·尼古拉耶夫娜·吉皮乌斯(1869—1945)初登文坛,便以俄罗斯象征主义创始者的姿态崭露头角。象征主义的色彩始终贯穿于她的创作,直至 20 世纪 40 年代中期,丝毫不见褪色。作为倒数第二位离世(最末一位是维·伊万诺夫,1949 年去世,比吉皮乌斯晚四年)的象征派最重要的代表人物,如果不是按照创作的规模,而是依据那些鼓舞创作的鲜明的思想和坚定的原则来评判,半个多世纪以来她当属于俄罗斯最重要的作家之列。因为如果离开构成她独特文艺体系的意识形态的分析,去谈论她的创作是不可能的。

吉皮乌斯出生于早已经俄化的德裔(梅克伦堡)家庭,早在 16 世纪她的家族就与俄罗斯有往来[1]。1869 年 11 月 8(俄历 20)日,她出生于别廖夫,当时她的父亲在那里服役。后来她又与家人(她的父亲于 1881 年辞世)辗转许多城市,既有首府,也有外省小城。她接受的是家庭教育,缺乏系统的学习,尽管如此,她感兴趣的学科,却得以深化。

还在孩提时代,吉皮乌斯就经常写诗,在她早期发表的一首诗作中,奠定她整个创作基调的部分主题和风格已初露端倪:



我早已不知什么是忧愁，
很久也不再流淌泪水。
我对谁都没有爱的感觉，
我也不会去帮助谁。

爱别人——自己反而痛苦，
安慰天下人终究是空想。
世界——岂不是无底的大海？
我把世界早已经遗忘。

我面带微笑望着忧伤，
我保护自己尽力摆脱哀怨。
我在错失中度过一生，
我不会对什么人心存爱恋。

因此我不知道何为忧愁，
很久也不再流淌泪水。
我对谁都没有爱的感觉，
我也不会去帮助谁[2]。

很难说得清楚，1902 年吉皮乌斯在多大程度上改变了早期的诗作，在这些诗作中保留了多少的童真：笨拙的韵脚，冗赘的词句，为赋新词强说愁的少年人的做作（故作厌世智者的少年姿态），但是就其本质而言，这篇早期的范例已经致力于建构诗学思想的哲学体系，定位于词汇的抽象化，厘清口语体诗歌旋律方式的从属关系。这位少女诗人（十一二岁）根据自己的理解致力于展现人的内心世界，对诗作极其严肃认真，这一切都给读者以印象：她是个性成熟的诗人。

自此之后至 1888 年在《北方通报》月刊开始发表作品之前，对于这段时期吉皮乌斯的文学之路，事实上我们一无所知。她这一时期两首诗的形象、情绪以及艺术手法完全效仿 19 世纪末的诗歌，尤其是纳德松的创作：令人疲倦的三音节诗格，诗歌开篇的风景描写确定了抒情主人公的心理状态，平庸的浪漫主义描写（“心中涌起澎湃的波涛，/ 双眼泪水遮罩。/ 既觉愧疚，又欢畅明快 / 肖邦与我们同泣”；或是另一首关于大海的诗：“正午光芒普照四方，海水在摇晃，欢笑，闪光……”[3]——总而言之，年轻作者的“职业化”使她失去了早期儿童诗歌特有的天真自然。

丝毫不足为奇，这些(即其他类似的)诗歌的作者成为另一位年轻诗人注意的对象，这位诗人偶然来到波尔若，当时吉皮乌斯的家住在那里。1888年夏天，她结识了已经相当著名的文学家梅列日科夫斯基，尽管他人很年轻。次年初，吉皮乌斯成为梅列日科夫斯基的妻子。这桩婚姻对于俄国文学的命运有着非同寻常的益处，因为吉皮乌斯和梅列日科夫斯基不但在生活中结成了近乎神秘的紧密联盟，而且在创作中也是如此。

与梅列日科夫斯基一家[4]亲密熟识的人，对两位作家创作能力的相互关系发表了自己的见解，这些见解常常为人们所津津乐道。很多人认为，首先是吉皮乌斯说出想法，然后梅列日科夫斯基加以发展，并建立起逻辑上完备就绪的分支学说。在谈到不是心理关系，而是双方思想的充实时，吉皮乌斯本人对此看法稍有不同:"我们天性的区别，带来的不是彼此消耗，刚好相反，在这种区别之间，可以找到众所周知的和谐。"[5]

前面还有这样一段话:"他——缓慢而持续的增长，遵循同一个方向，更替好比事物发展的阶段，只是发生了变化(没有任何背叛)。而我——一旦拥有，是什么都无所谓，只要是被赋予的，就会保留下来。花蕾可以开放，但要是那朵小花，不增加任何新的花朵。"

在1905年3(?)月12日致菲洛索福夫的信中，吉皮乌斯生动地描述了自己与梅列日科夫斯基之间在思想上(对于我们下文中将要提到的思想而言，当推最本质的思想)互相影响的一幅具体场景:"在回家的路上，德米特里针对性别讲了一番胡话，好像是故意的，我非常生气，和他吵了起来。但是突然一个念头在我脑中闪现，我觉得它很重要。关于它的重要性，大概您现在还不明白，就像我也并不完全理解一样。但是我知道，实际上很快就会澄清的。即使德米特里也没有马上领会它的重要，尽管晚上我们和好之后，讨论了各种话题，其中包括这个话题，一直深谈到将近夜里十二点。今天早晨，德米特里已经给别尔嘉耶夫写了一封最长的信……全都写在里面了——'一五一十'——丝毫都不觉得于心有愧!"[6]

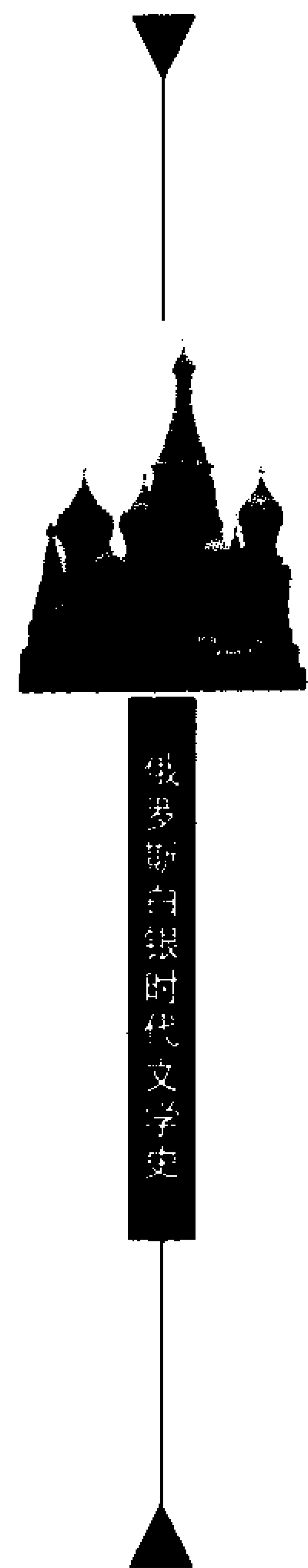
不管怎样，无论梅列日科夫斯基还是吉皮乌斯，他们在精神上和创作上飞跃的合理解释，应该说正是他们的结合，对于二人来说有着重大智力意义的结合。

跟随梅列日科夫斯基移居到彼得堡后，吉皮乌斯进入了由众多前辈知名作家组成的圈子，她后来在回忆随笔《白发的芬芳》中记述了这段往事，并收入《栩栩如生的面孔》[7]一书中。非常重要的是，从最初出现在这个文学圈子起，吉皮乌斯就明显地担当起两个阵营的中间人的角色:一方面，围绕在她周围的波隆斯基、迈科夫、普列谢耶夫、格里戈罗维奇、温别尔克(从更深层面上，还有弗·索洛维约夫、列斯科夫、托尔斯泰和苏沃林)另一方面，那些与梅列日科夫斯基一样，试图用某种方式确定新艺术原则的人，诸如明斯基，沃伦斯基，以及《北方通报》颓废派时期的一些作者，再后来，还有阿·杜布罗留波夫、弗·吉皮乌斯、罗赞诺夫、温格洛娃、佩尔佐夫、莫斯科的象征派诗人……在这里，在两个原则上属于不同创作类型的接合处，吉皮乌斯逐渐形成了自己独特的诗学个性，同时她的仪态气质成

为当时“新人”的典范。

正是吉皮乌斯的仪表吸引了文学界形形色色人们的注意。对于19世纪90年代的吉皮乌斯的印象,我们举三个非常有名的例证。

第一个是佩尔佐夫于1892年的记述:“高挑苗条的金发女郎,长长的金发,美人鱼般的碧绿的眼睛,非常合体的蓝色长裙,她的外表惹人注目。这种外表,我称之为‘波提切利式’……”[8]古列维奇描摹的,是《北方通报》繁盛时期(19世纪90年代中期)的吉皮乌斯的肖像:“瘦削,身段优美,后来被称之为颓废型,身着半长的裙子,温柔却又似乎患有肺痨的尖尖的面庞,衬托在蓬松的金发形成的光环中,脑后垂着一条粗粗的发辫。微微眯起的明亮的双眼,流露出几许挑衅和嘲讽的神色,她不可能不吸引众人的目光,有的人为之折服,有的人为之发窘和气愤。她的声音清脆、孩子般高亢、果敢。她的举止犹如一个任性又有些扭捏的小女孩:用牙把几块方糖咬碎,然后添加在客人们的茶杯里,带着挑衅的笑说些孩子般无所顾忌的事。”[9]最后是马科夫斯基的回忆录中吉皮乌斯的两个时期的形象:1892年的尼斯和1899年在《艺术世界》编辑部的邂逅:“她当时三十岁,但是体态瘦削而苗条,看上去年轻得多。她中等身材,胯骨窄小,胸脯平坦,一双小巧的脚……她美吗?噢,毋庸置疑。高傲地扬起的小小的头颅,长长的灰绿色的眼睛,微微眯起,鲜艳性感、轮廓分明的红唇,嘴角向上翘起,罕见的匀称的身材,这一切都令她犹如从所多玛的油画上走下来的阴阳人。另外,她将一头温柔蜷曲的浓密的棕铜色发丝编成了一条长长的发辫——这是未出嫁少女的标志(尽管她结婚已经十年),她浑身上下都流露出带有挑衅性质的‘与众不同’:她的头脑比她的仪表更锐利。吉皮乌斯对任何事物的判断都坦率而自信,丝毫不去顾忌常规。她喜欢唱‘反调’令众人惊奇。此外,对她的举止和言谈也进行了刻画:她吐字时懒洋洋的,几乎就是用鼻子,拖着长音,如果在谈话当中有她不喜欢听的,即使是初次见面她也会毫不客气回之以冷嘲热讽。”[10]



在那个年代,佩尔佐夫充其量是一个旁观者,观察的范围也只能在吉皮乌斯心灵的边缘;古列维奇通过沃伦斯基与她有着千丝万缕的关系;马科夫斯基则熟知吉皮乌斯的一生,当然,投影于她的诗歌形式和命运,六十年后刻画了这幅肖像。更为重要的是,从这些印象中提取出来的一致描写,可以作为她的仪表的不变量:不为当时的俄国人所习惯的那种美艳,“前拉斐尔式的”;极其性感;最突出的是——引人注目的故作坦诚。这一切形成的氛围,如果不说是文学闹剧,那也堪称用愤怒和挑拨来长期充电的电荷。但与此同时,吉皮乌斯的个性还有另一面,它形成于私人交往和关系中,只是不很明显地以有很大改观的面貌成为公众的财富。但是“水下的”这一面,逐渐成为诗人的公众形象,其中包括文学形象的基石,这块基石只能给这种形象赋予俄罗斯现代主义者一向的共识以真正的自信:诗歌与生命是统一而不可分的整体,预见的不仅是通过个人印象朗诵诗歌(即使这种诗歌基于自身的印象,基于传闻和传奇,或者基于将一切浅显易懂的文本随意投影于外表),而且建

立起统一的、诗人创作生活形象，逐渐成为检验真实的唯一正确的标准。

毕竟文学形象的逐步建立，首先是通过诗歌，这些诗作经常出现在《北方通报》上，同时以或多或少完整的面貌在吉皮乌斯的《新人》(1896)一书中得到了介绍，这本书中既收录了短篇小说，也收录了诗歌作品[11]。

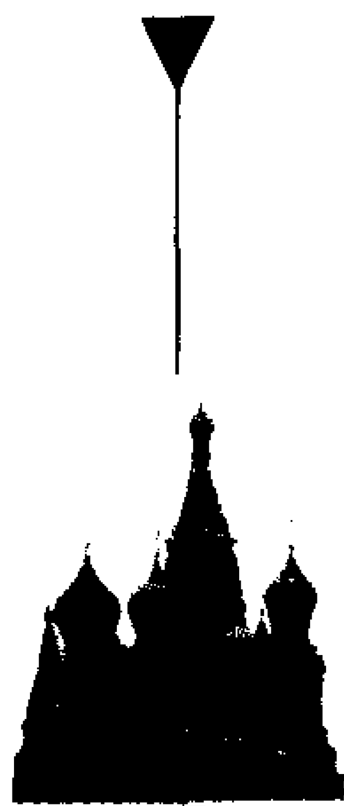
选集名称的自身已经带有示威和公然挑衅的性质，正如梅列日科夫斯基先前几部作品的书名:《当代俄罗斯文学衰落的原因及其新的流派》及《象征主义者》。当然，正如其他许多事件一样，在今天看来，这种示威是相当胆怯的，但是却给当时的读者留下了最强烈的印象。正是在19世纪90年代中期开始了俄国象征主义的初始阶段，1896年前后，除了梅列日科夫斯基的演讲及明斯基的几部“颓废派”作品，名扬天下的还有勃留索夫的文集《俄罗斯的象征主义者》(1894—1895)；弗·索洛维约夫的评论，尖锐而机智，尽管其中的讥笑并不总是完全公正；阿·杜勃罗留波夫的《创造自然的自然:被创造的自然》(1895)；巴尔蒙特的《在北方的天空下》(1894)和《无垠》(1895)；与《新人》同时出现的还有索洛古勃的《幽灵》和《诗集·第一部》，勃留索夫的《杰作》……新艺术越来越合理地进入时代的文学生活，吉皮乌斯最初几部真正的作品立即将她定位于“新”的一方。

但是她的文学自决权的重要因素，不仅是归入哪一个阵营，而且渴望同时在原则各不相同的领域工作:诗歌领域和小说领域，并且这一愿望至死不渝。如果说梅列日科夫斯基以诗歌起家，兴趣逐步转向小说，最后实际上放弃了诗歌的创作，那么吉皮乌斯则一直在平衡这两个文学领域的关系。

吉皮乌斯对待小说和诗歌的不同态度，多多少少说明了这点。小说属于专业作品，需要技巧甚至精湛的雕琢，而诗歌首先是表现自我，雕琢(虽然毋庸置疑——20世纪初诗歌文化的形成过程中，对吉皮乌斯的角色还应做正确的评价)则退居到次要地位。正如吉皮乌斯自己承认，诗歌是她诉诸上帝的工具:“每一个人都势必祈祷或渴望祈祷——无所谓，他是否自觉地意识到这一点，无所谓，他以何种方式倾吐祷文，以及求诸哪位神灵。一般说来，诗歌主要是作诗法，词语的音乐——仅仅是我们内心祈祷运用的一种形式之一。”[12]

在致科马罗娃的信中，她讲述了诗歌创作的自身过程对她所产生的效用:“世上再没有任何事物能够像写作诗歌这样，给我带来如此的愉悦和满足——或许，是因为我一年创作一首诗——大概是这样吧。然而，每作完一首诗，我都会像热恋中的人那样整天走来走去，要过上一段时间，才会清醒过来。”[13]这样的态度应当令任何一位细心的读者以不同的方式对待吉皮乌斯的诗歌和小说创作。如果说诗歌表达了作者内心世界不安的最本质的东西，逐渐成为创作的精华，那么小说则将这些不安转化为具体的、有时甚至是非常意外的形式。从吉皮乌斯最初的两部小说中可以非常明显地感觉到这一点:《新人》(1896)和《镜子》(1898、1897年末出版)，尽管副标题是《短篇小说》，从结构上来讲，中心部分则是

由诗歌组成的。而且，将第一本示威性的书名与她致沃伦斯基关于艺术标准的献辞对比，是件有意义的事（在献辞中她写道："殊途可以同归。您的道路与我的有别，您斗争的武器——与我的不同，但是我们前进的方向是相同的，我们进行的斗争是相同的。无论是您，还是我，都是四面受敌：更可喜的是还会和朋友们交锋。您所描写的灵魂，与我非常接近，所以我赠送您这本书——通往新的美——我们二人共同的道路——初级阶段。"[14]由她编选的这些小说作品带有现实主义内容。只有在两个短篇（或者，不如说是不大的中篇）——《苹果花盛开》和《五月小姐》中，可以见到本来意义上的"新人"，这些世纪末的人得到如是的诠释，这种诠释形成于颓废派分子的批评中：极其敏感的神经，极度的灵敏，常常有对死亡的预感，举止怪异，他们神秘的深深不安便是见证。收集在本书中的大部分短篇——完全是传统的，符合 19 世纪 70 至 80 年代民粹派叙事美学标准，中心人物常常是一位普通人（《亲近自然》、《平凡的生活》）或者一个孩子（《复仇》、《良心》）。甚至勃留索夫所定义的"本书的基本思想"——"仅以纯理性的态度对待世界和生活是不正确的"[15]——也是指选取象征日常生活的感人题材，而不是指作者对待现实的独特态度和对独特现实的构思，而这些正是俄国象征主义小说兴起时梅列日科夫斯基和索洛古勃的最初创作中的特点。她的这种天赋得到了布留索夫的恰如其分的评价："作为诗人，作为语言考究、思想深邃的诗歌的作者，吉皮乌斯女士当属优秀的文艺家之列。……作为短篇小说家，吉皮乌斯女士则展现出截然不同的一面。作为屠格涅夫流派的追随者，她从宗师那里继承的几乎全是创作风格的不足之处。有趣的构思和不时闪耀的敏锐洞察力的火花，远远不能弥补单纯的外貌描写、毫无生气的对话和拖沓冗长的情节这些缺陷。"[16]



于是，（至少在吉皮乌斯最初的作品中）"新人"的形象确立起来，并且首先是建立在小说框架下的诗歌创作的基础上。这样一来，关注她 1903 年出版的那部《诗选》，要比关注她早期建立在独特结构规则（下面将作简短叙述）上的作品更合乎逻辑。其实，正是这部《诗选》在俄罗斯的读者当中确立了济娜伊达·吉皮乌斯的诗人形象。

甚至在更晚些时候，俄罗斯象征主义蓬勃发展的年代，吉皮乌斯最初的诗歌作品中那不同寻常的韵律，已经令人感觉到她的与众不同。这种韵律赋予诗集《歌》和《献辞》一种她的同时代人极为生疏的声音。如果说，勃留索夫只是宣称追求自由的诗歌，但在他最初发表的诗集中并未见任何创新，19 世纪 90 年代梅列日科夫斯基、明斯基、索洛古勃和巴尔蒙特在诗歌韵律的运用上是极其传统的，那么，吉皮乌斯，这位很少从理论上关心形式创新，也从不肯对其分心的诗人，在创作的起始阶段即自由运用三音节诗歌的变体，并且十分果断地打破音步的束缚，将多重音和反复的手法联系起来（如《歌》）。形式的创新更为突出地表现在，这些诗篇中往往会出现一些精炼的诗句，似乎明明就是为了从文本中挣脱出来，作为极端颓废分子的标语而存在的。"我所需要的，这世上没有"和"我爱自己，如爱上帝"——吉皮乌斯的这些诗句，在一代又一代的读者中流传。

如果更为精心地阅读，不难发现，在这些有意取向于反常、荒诞、甚至挑衅的表象背后，蕴藏着更为深刻的内容，而不是初见的印象。

首先这应归因为，对于吉皮乌斯，她的诗歌不是千篇一律的。譬如，她本人将讽刺诗分离出来；但是如果没有专门的指点，这种意图几乎很难察觉（原本计划将这类诗歌列入专章，但未能如愿[17]）。对于读者来说，"来自另一种声音"的诗歌，事实上看起来与抒情主人公的诗歌毫无二致，尽管吉皮乌斯本人非常重视从一首诗到另一首诗观点的转变。在吉皮乌斯的许多作品中充斥着密码和有意的吞吞吐吐，这些特点从广义上给这个词汇营造了一种刻意的神秘、诡谲、自由联想和象征的氛围，而这与其他象征派诗人的探索是并行不悖的。但在这样的背景之下，吉皮乌斯的诗歌表现出对词汇独有的态度，这种态度从词汇的最初的选择就已开始。她的用词特点，一方面表现在内涵的缩小，几乎完全没有巴尔蒙特钟爱的无限扩展意义空间的名词词尾（-ость），但是另一方面又缺乏名词的任何具体说明。

比方说，上面提及的《歌》，是第一部《诗集》的开篇之作，我们看看其中的主要名词：窗户、天空、朝霞、心房、悲伤、奇妙、誓言；正是在这里经常运用关键词组"我所不知的"（或者其他的表现形式："所不曾有"、"世上没有"）。定语的选择也是再平常不过的，甚至不带有任何个性化的描述：傍晚的霞光、空旷而黯淡的天空、贫乏的心灵、极度的悲伤、不忠的誓言。动词的选择同样平淡无奇，缺乏创意。她的创意并非始于词汇的选择，而是始于意义上结合为统一的整体，在这种统一的整体背后蕴含着诗歌的基本理念：对于不可能的、不存在的、但在贫乏的物质世界现实背后可以预见的事物的隐秘的渴望。这种思想在第一本诗集中不止一次得到重申，在各种变体中，但不变的是——体现在这些惜字如金的词句中："我觉得，真理我是知道的；只是不知道表达它的词句"，"对于卓越的话语，我不知道再现它的语句"，"……我听到，寂静在低声絮语，谈论着不可体现的美的秘密"，等等。词汇自身的结构致使吉皮乌斯的诗歌世界浓缩起来，力求达到人们从未企及却永远期望的共同点。首先得到几个相似的点，每一个点都浓缩着诗人的各种追求。

最能体现这种诗歌本质观念的是在创作相对较晚的诗篇中（1927）：

世上富有三重深渊。
这三重深渊给了诗人。
但难道诗人们回避的
仅限于此？
　　　　不敢沉吟？

三重真理——三重门，

诗人啊，对此该忠贞不渝。

上帝只为这些在沉思：

思考人。

　　　　爱。

　　　　　　和死。

自然，在世界的这三重结构中，势必要写入第四个因素——上帝本身，按照许多象征派诗人（包括吉皮乌斯在内）喜用的表达方式，第四因素的存在与其以最后的坦率命名的各个组成部分之间“既不可融合又密不可分”[18]。



总之，三位一体的概念对于吉皮乌斯至关重要，因为它包含了统一性的保留、内部演化、从一种身份到另一种身份的自由转换并存的可能。自然，这种概念与基督教中的三位一体只是间接的联系，在后面的论述中我们也不会奢求对于基本范畴进行通用的神学阐释，只是力求弄通它们在女诗人的心灵和思想中是如何联结起来的。在自传的末尾她为自己仅用言语难以表达的世界观的实质下了定义：“概括说来，象征的实质在某种程度上表现为包罗万象的宇宙的三角星座，表现为三个因素始终同在，不可分割又互不融合，永远是三个——同时又永远组成一体。”[19] 但是，既然按照吉皮乌斯的观点，如下面所说，“将这种世界观体现在语词中，主要是，体现在生活中”不可能完全凭借一个人，一个对自己的正确无比自信的人，而是所有人的事业，所有意识到这个任务的人的事业，这个事业的完成需要几代人的努力；那么这个任务或多或少等同于传达，她视为自己世界观的基础，可能只是一种假设。

但是，这种三位一体的某些参数还是不容置疑的。首先，这涉及到人类的历史，人类的历史分为三个与上帝的约言有关的世界。第一个约言，在《圣经》中传授给人们的，也就是《旧约》；第二个约言，是《新约》，基督以自己的尘世生命传授给人们的，并记录在《福音书》中；依照《启示录》中的意思，应当有一种新的思想来取代它。这种新的思想会是什么，尚无人知晓，但是哪怕是几个对于神秘的预兆最为敏锐的人，应该会预感到它。自然，第三约言的世界不可能与前两个约言的世界相互对立，正鉴于此，历史教会根本不可能被弃绝。但是与此同时，应当存在某种哪怕只是对世界未来变化的预感，当然这种变化既不是导致激烈社会变革，也不是逐步改变人们的觉悟。这种世界观和人类历史观的暗示大部分分散在吉皮乌斯的各种著作中，但是整体上看来，运用的措辞如果不是不敬的，那么无论如何，也是难以理解的。但是“预感和预兆”这类词汇在她的很多文本中比比皆是。我们哪怕是举出两个在各个时期都运用的说法。第一个是关于世纪之初的：“末尾和开端，《旧约》和《新约》，认识之树和生命之树，他们应当以最新而完美结合的面貌呈现在我们的面前。”[20] 还有

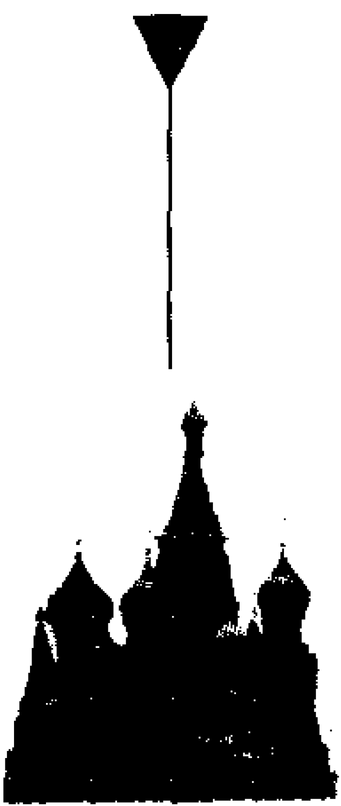
1928 年在评论罗赞诺夫时的表达方式："罗赞诺夫嚷道：基督教与犹太教，《新约》与《旧约》——是的，它们彼此不同，它们'截然分离，犹如天壤之别！'此言极是；哪里还有比这更远的隔离呢？罗赞诺夫似乎自己就已落入了分离的深渊，似乎从那里，从深处，大声疾呼：应当从哪边往上爬？应该选择哪里？……罗赞诺夫终究也未能解决这个问题。如果问题本身就是不正确的，那又能奈其何呢？如果选择是另一种情形，这样一种情形：两部，两部约言同时拒绝，或者，两部，两部约言一起接受？那又会是怎样一种状况呢？如果突然它们二者——合而为一呢？不过，我的话题就此打住。"[21]

自然，这样一来，梅列日科夫斯基夫妇（因为吉皮乌斯的首位主要思想同盟者就是她的丈夫）那里就产生这样一个问题：如何将这种预感与他们周围教会的历史现实联系起来。最初，所有迹象表明，他们拒绝教会的态度是非常坚定的。譬如说，1899 年夏，吉皮乌斯回忆梅列日科夫斯基的推论："当然，真正的基督教会应该是统一的和普世的。它的诞生不是因为世间事物的结合，也不是因为通过暂时的妥协得到它们的许可，而是全新的事物，尽管，或许就是从它们之中成长起来的。但是，基督教会里还有许多我们应当知道的东西……"[22]1902 年前后，勃留索夫日记中的一段话，记录了梅列日科夫斯基夫妇没有发表的轶事："梅列日科夫斯基固执地问我，我是否信仰基督。问题提得这样尖锐，我答道：不信。他陷入了绝望之中。后来谈到了教会，谈到他们是否亲近教会。还谈到了是否应当领受圣餐。'我想，如果我要死了，你来为我领圣餐，'济诺奇卡对德米特里说道。德米特里呢，犹豫不决，是不是最好去叫一个神父来，但是后来又决定，他也可以请济诺奇卡来领圣餐……我们谈到了奇迹。梅列日科夫斯基很是排斥《福音书》中的那些奇迹：'我不知道，我能拿它们如何，我对它们不感兴趣，只有一个奇迹——那就是基督的复活。'而拉撒路的复活，他则从象征派的观点加以理解。"[23]

这里能说明问题的是，梅列日科夫斯基（当然，包括吉皮乌斯）常常有种一知半解的感觉，那种对要走的路的模糊的感觉。但是，这条路显而易见与东正教的路并不完全吻合。吉皮乌斯在日记中，记录与创建及发挥自己的"宗教"职能有关的事件中，扪心自问："人类的全部智慧，我们肉体和精神痛苦的全部答案，全部的基督都已经包含在约翰神父的神圣中了吗？[24]呜呼哀哉！我们如何割舍我们对于爱的理解、我们对于祈祷的神圣性的追求：关于生活、思想、整个人类，关于人类现存世界的一切？'我要用心灵去祈祷——我还要用头脑去祈祷'，使徒说道。而约翰神父，整个教会——没有教导我们用头脑去祈祷。"[25]

当时梅列日科夫斯基夫妇非常珍视历史的基督教，因为它原封不动地保留了基督的约言，还因为通过圣礼（于是，显然，勃留索夫的疑问有点儿过激），首先是圣餐仪式，使得人们可以直接同上帝交流[26]。看来，可以说，梅列日科夫斯基夫妇希望与教会"既不可融合又密不可分"，与其他许多情形一样：密不可分的是，直接与上帝建立交流，不可融合的是，教条的东正教传统。为了实现这个不可融合又密不可分的原则，他们沿着两条几乎同时开

始的道路前进。第一条是神秘主义的道路，自创教会的道路。可以追溯到 1899 年 10 月，吉皮乌斯转述的一次谈话："……德米特里·谢尔盖耶维奇·梅列日科夫斯基突然来到我的面前，说道：'不，需要新的教会。'后来关于这个话题我们谈论了很久，并澄清了对于我们来说的如下问题：教会之必要犹如福音教、基督教、血肉教的圣像。现存的教会，由于其自身的构成，既不能满足我们，也不能满足与我们相近的同时代人。"[27] 在不同时期或多或少进入这个范围——进入这种思想领域和参与这种行为的有：菲洛索福夫、罗赞诺夫、佩尔佐夫、伯努阿、弗·吉皮乌斯、努韦里、吉皮乌斯姐妹——塔吉扬娜·尼古拉耶夫娜、娜塔利娅·尼古拉耶夫娜和卡尔塔舍夫，这个范围逐渐扩大，虽然许可的人数从未有过可观的数目。重现这个"教会"的历史——这是未来的事业，因为留存下来的见证并不很多[28]。



但是自创教会过程的本质的组成部分，同时也是第二位的，认识真理的更为公开的方式是，1901 年 11 月 29 日至 1903 年 4 月 2 日期间，彼得堡宗教哲学集会的基础和活动。关于这些集会思想的产生，吉皮乌斯是这样描述的："1901 年 9 月 1 日，从林中漫步归来，正值日落时分，晚霞满天，站在沙丘上，我问道：'这个冬天你想做什么呢？继续我们的集会？……你想没想过，在这方面需要开始一项现实的事业，更为广泛的事业，要让它植根于生活，要有钱、有官员和贵妇，显然，就是要让那些从未走在一起的形形色色的人聚到一起……'"但是最为重要的是接下来的这句话："要让我们三个人，你，我和菲洛索福夫，用我们牢不可破的关系在这项事业中联合起来，我们要了解所有的人，而我们，在时机尚未成熟之前人们对我们将一无所知。内部将赋予外部以推动和力量，而外部同样反作用于内部。"[29]

知识分子和神职人员首次得以探讨宗教问题的宗教哲学集会，它的历史，开始完全重建，会议记录公开发表[30]，因此这里足以强调指出，对于吉皮乌斯而言，他们服务于实现重要的决定她本人和梅列日科夫斯基生活的事业——定义新的宗教意识的原则，这种意识不仅与他们个人的认识有关，而且与在这些集会的框架内经过公开交流得到的认识有关。在这里，看来我们要再次重申关于不可融合又密不可分：一方面这些集会起因于梅列日科夫斯基寻求同调和辩士的需要，另一方面，在这些集会范围内得到的观念，扩展了应当如何确立这种宗教意识的认识。

于是产生了第二个三重结构：当前生活的结构，人们在当前生活中应当拥有自己的位置。对于吉皮乌斯而言，这个位置取决于三个连续的数：一、二和三[31]。

一，就是一个孤独的人，将自己的个性置于世间其他一切事物之上，对他而言，自身的感受是最为重要的。这样的人有着无可置疑的个人真理，对此吉皮乌斯给予百般强调（尤其在 19 世纪 90 年代早期的作品中）。坦率地说，正是从描写孤独的诗歌开始了她的第一部《诗集》：

我和你如此怪异地亲密，

而我们每个人备感孤寂。

正因为每个人在通往死亡的道路上是孤寂的，他的孤独便获得了存在主义的价值。这种孤独不是骄傲和凯旋的孤独：在这条道路上等待人们的是绝望，渴望得到安慰，软弱——但是同时还要具备一种意识，意识到这条道路的唯一性和必要性。确实应当在这样的语境下领会吉皮乌斯那段著名的自白：

我的道路严峻冷酷，

它将我引向死亡之境，

但我爱自己，如爱上帝——

爱能拯救我的心灵。

在这里，当然，问题不在于过分推崇人类的唯一价值——与上帝的平等权利，如这些诗行通常所阐释的，而在于，每一个人心目中都有上帝，只有通过理解自身上帝的实质，才能获得在苦难世间生存的意义。唯有当这种宗教开端在幽居的人那里成为公然的事实，才可以将自己的道路作为别人的范例[32]。

当主人公陷入两难的境地，迫使他在受私欲驱使的愿望和别人可能遭受的悲惨生活之间作出抉择时，诗作中用严格的诗歌格式表达的内容，吉皮乌斯以复杂的沉思的形式在小说中呈现出来。这样的冲突体现在她早期的短篇小说《苹果花盛开》和《月亮》中。

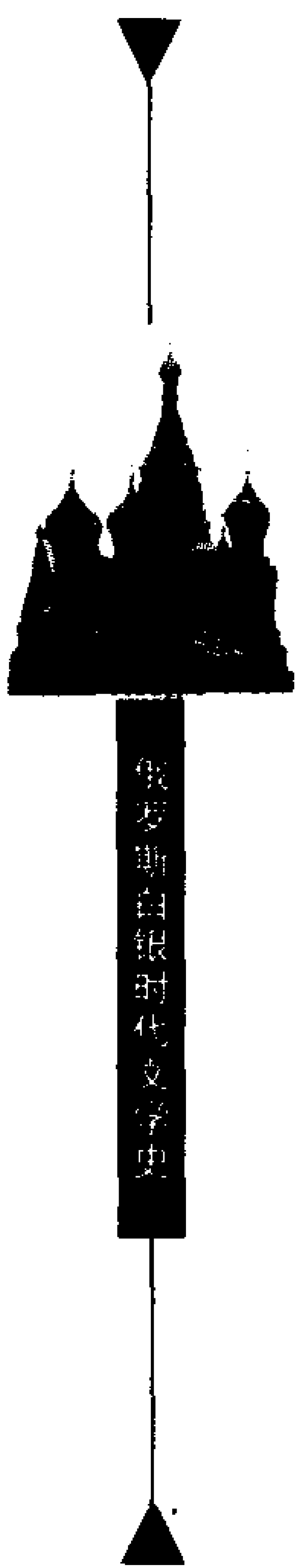
在第一篇小说中，年轻的音乐家跟随一位非同寻常的姑娘，跟随盛开的苹果花，正是这一切毁掉了他的妈妈，儿子“背叛”她之后，她走向了死亡。“是的，是的，我不怀疑，她所作的一切是有意的。医生们说她患有白喉，那又怎样呢？白喉可能是有，但是不管怎么说，她大概不会死，如果她有强烈的求生欲望。”此后主人公失去了一切：“马尔特的消息我不再打探，公园不再去了……多少年过去了。我现在记不清楚——究竟是多少年。我不记得，我是怎样过来的……生活的重负与时俱增。我活着，是因为我连死的气力都没有。”[33]他的生命已经终结，只得在枝形吊灯架的钩子上自缢身亡。

在第二篇小说中因为爱上一个不可企及的女人而万分绝望的主人公在威尼斯邂逅了一位爱他爱得要死的姑娘。他的投入和随后同意结婚的决定实在是拯救了这位姑娘：她的身体显然日见好转，她生活在身体康复的希望中。但是意想不到的讥讽和嘲笑迫使主人公将自己的意愿置于恋人的命运之上。他走了，身后留下绝望和最有可能的——死亡。

就在那里，就在那自身瞬间的烦恼迫使一个人毁掉了自己亲朋的命运，使他们注定遭受痛苦和死亡。正是这种心理状态，吉皮乌斯称之为“颓废性”，正是这种“颓废性”，是她毕

生极力排斥的。因此，她的同时代人(甚至最富有同情心的人)，时常力图视她为某种存在于人的意识之上、替一切行为辩护的模糊不定的新事物的鼓吹者，这是天大的错误。“超人”形象(当然，并非尼采所指的真正意义，而是 19 世纪末和 20 世纪初对于这个概念的庸俗化认识的阐释)，对她从未产生过任何吸引力，而那些只凭感觉生活的人，他们的兴趣不在于生活的安逸舒适，而只想作为新事物、更为尖锐的生活状态的见证人，对于他们的生活品行，吉皮乌斯从她所信奉的永恒真理的视角，给予了非常明确的评价。

吉皮乌斯珍视新艺术，现代主义艺术，因为它为作家、随之为读者关注的范围引进了他们所处时代的现实(既有社会现实，再有就是非常重要的心理现实)，与此同时，她鄙视一种企图，就是将艺术变成做作的“颓废派”感受的独有的表达方式和荣誉。对此，她的许多评论文章都讲得非常清楚。



譬如，1902 年发表的文章《两头野兽》，评定颓废派两个抄本(彼得堡和莫斯科)时，公然以敌对的语气对待彼得堡的颓废派，对待莫斯科的颓废派则略微宽容：“彼得堡的颓废派——怕冷，自视甚高的伪君子，纯净水的美学家。他们害怕破坏任何常规，保持着绅士风度。莫斯科的颓废派——不单纯是一种信仰，更经常的是一种生活。西方枯萎的萌芽——在这里长成了明艳、片片花瓣——也许有些粗鲁——但是自家的玫瑰。颓废派们凭借上个世纪的所有智慧，不单说：‘我想要的！’而且做出他们想要的——这很好，因为这里有某种运动，虽然沿着一条还是虚假的道路。”但是同时后面的话表达了非常明确的愿望：“……首先应当平静下来，看个清楚，或许，甚至爱上这些遭到过分鄙视而有时又会得到过分赞扬的人们——只有那时，才会知道，他们究竟是何许人也。”[34] 因此，吉皮乌斯从来不曾拥护过排斥先前文学价值的主张，这并非偶然。如果说勃留索夫的文学政治的重要组成部分是：自觉而一贯地反对 19 世纪 60 年代的艺术及这一时期的美学观点，那么，对于吉皮乌斯而言，则从未有过这种意图。

她不但按照尚在 19 世纪 60 年代就已确立的模式建立自己的生活[35]，而且还常常竭力捍卫那些不因艺术上的完美(尽管对此她绝不是充耳不闻的)、而因作者的思想、生活观察和捕捉时代气息的敏锐能力受到珍视的文学作品。

还在出版《新路》杂志期间，勃留索夫指责吉皮乌斯：“对我来说，诗歌之门，艺术之门，比其他所有一切都珍贵。而在‘新路’上，她以这样一种置若罔闻的姿态，似乎这是一扇“后门”，一扇通往肮脏阶梯的门。……在‘新路’上，短篇小说——是对艺术的侮辱，其他文章——则是对思想的玷污……这些庸俗的“小说”和这些愚蠢的‘凑足到十五页’的文章(附在“道路”每一本新书中)折磨着我，就像一群女巫，重新吓唬人、欺骗人一样。”[36]

在吉皮乌斯看来，这类非难都没有击中目标。她觉得解答自身的(等同于整部杂志)思想重要得多，由谁及以怎样的方式来解答则无关紧要。对于勃留索夫的责难她是这样回应的：“如果在‘新路’中没有发觉对于生活的渴求，——那么这不是外部的阻碍及政治的罪

过，而只是因为我们内心的、自身的死气沉沉。也就是说，我们所'喜好'的、我们不可企及的目标、我们最后的真理——是死亡。这——是不幸，而您指责我们阴险、怯懦、缺乏理智。徒劳无益！"[37]关于杂志的主导原则，在它尚未出版之前，她就曾对佩尔佐夫说过："关于'取悦'和追逐小说（这种划分更加轻蔑）——我完全赞同您的观点。就是这样，就是这样，而不是别的样子……就让这成为我们不可动摇的主张：'形式无关紧要——而且彻底的无关紧要'。我们发表'哲学'，尽管它是短篇小说，我们不发表短篇小说——仅仅因为，它是'短篇小说'……补充一句：我们自身应该摈弃对于形式的原始划分。这并非易事。"[38]正如我们所见，这里的话题涉及的不仅是"形式——内容"的原始划分，而且涉及到《新路》中小说资料的体裁的理想特性，但是在实践中常常表现为忽视所发表作品的艺术上的完美，毋庸置疑，思想倾向成为更加重要的因素，于是，艺术只能退居次要地位。

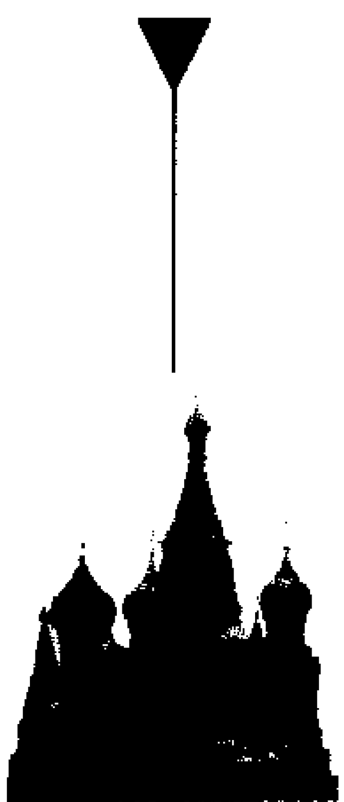
不仅在20世纪初，而且事实上直到吉皮乌斯生命的最后时刻，情况都是如此。塔曼宁（吉皮乌斯的女友马努辛娜娅的笔名）于1933年发表的长篇小说《祖国》，就是典型的例证。吉皮乌斯在《最新消息》报上发表这部小说的评论文章，引起霍达谢维奇极其强烈的反响，他指责评论人因完全无视小说创作的艺术水准而带有明显的偏见。两位评论家辩论的问题，对于吉皮乌斯具有原则性的重要意义。虽然对于小说及作者的写作能力她没有任何怀疑，对于这一事件她还是深感不安，并为此专门写了日记[39]。因而，思想或者宗教起源与文学起源相抗衡的主张，是吉皮乌斯作为文学评论家间或作为作家的个人活动的极其重要的方向[40]。甚至谈及在她看来明明写得很好的作品时，吉皮乌斯宁愿不提作品本身，而提另外一面——意义层面，并常常附加类似这样的话："无关紧要，如果由于意义的表达而使它（故事）在艺术上有所流失。"[41]

于是——回到上面所说的——反对个人主义作为最高价值，所以反对"颓废派"的极端形式，这种主张具有完全自觉的性质。一，孤独的人是不会怡然自得地存在的，一定要接受两个其他的数字作为组成部分：二和三。

人类存在的第二个重要因素是"两个人的秘密"，也就是爱情。

吉皮乌斯的世界里，大概可以诠释她的心理特征的事物中，爱情无疑占有最为重要的一席之地。不必赘言，以她本人写给温格洛娃信中的话为例，一切迹象表明，这封信写于1897年（原件中未注明日期）："顺便提一句，关于女性：您知道什么样的问题困扰着我吗？我猛然醒悟，立刻走出了对立的一面，——我悟出：所有的女性都是可以接近的。是的，每一位女性对于每一个人永远都是可以接近的。起初我在思想上认为（除了知识），所有的女性都是不可接近的，并且'这'根本是不可能的。而后来我又转变到对立的观点……如果不是因为我偶然的特殊性——我也是可以接近的。"[42]对于自己某种独特天性的感受、生活中诸多事情的无奈，迫使吉皮乌斯尤其密切关注爱情体验，并不断在自身中寻求某种和他人相近的情感。这里用的是"人"，因为她乐于自己试着既充当男人，也充当女人。

当然，在她的诗歌中几乎只用阳性，大多数小说作品的引子中平淡的叙述出自男性(小说中以第一人称口吻)，使用笔名安东·克莱尼、列夫·普辛以及类似的认真分析男性心理的尝试，这些都不是偶然的。但是同等重要的是，在交际场合及文学沙龙中，吉皮乌斯的外在气质，最为重要的是“致命诱惑的女人”形象，不仅和梅列日科夫斯基的婚姻在这里可以作为指标(这个指标恰好可以理解为只是一种掩护，一个虚假的联合)，而且还有广为人知并固执地示之于众的各种公开的爱情关系[43]。这实质上指出，既然生活创作实践是任何一位象征派分子经验的重要组成部分，那么吉皮乌斯也不例外。



但是她的心理和(大概)生理特性，毫无疑问，影响了其浸透在理论和文艺创作中的那种形而上学的爱情观。这种形而上学基于这样一种观念：任何一种爱情关系都一定是两个人精神上的联系，在这一方面她坚决地反对婚姻或者任何精神方面已经弱化的亲密关系。最为明朗并且近似于数学计算般精确的叙述体现在中篇《五月小姐》中，小说中有两条平行的线索，老爷和仆人的爱情故事，在生活中两个人都遇到同样的情况：已经确定的婚姻突然因为对另一个女人非理性的爱而变得复杂。在两个事件中，“正统”习俗的婚姻思想占了上风，而忠诚的爱情则沦为牺牲品。正如吉皮乌斯写给菲洛索福夫的信：“……二诚然是二，而非任意的庞大的偶数。因为二——是唯一的。要知道如果任何两个人的秘密都是相同的，那么要知道这就已经不是两个人的秘密，而是所有伴侣的秘密……每个二的唯一性消失不见。对我来说随之消失的还有统一的第二的唯一性(反之，常常犯下这样的错误：并非人类固有的不忠，乱交带来的极度的痛苦……每个二应当拥有自己亲近的秘密，惟一的秘密，这些二每两个应当找到他们自己的秘密，或者正在寻找他们自己的秘密……没有共同的规则，爱情上完全没有共同的规则。‘彻底’的个性——在此前提下(非常重要！)，他们之间，甚至所有个性之间的彻底的共性，他们唯一没有否认的共性——信仰统一的中心的共性，信仰上帝的共性，信仰三位一体的共性。虽不是人类的共性，却是人类诉诸上帝的共性。”[44] 在这里“彻底”是个很具有代表性的说法，在吉皮乌斯个人的诗歌体系中有着多重意义。她在自传中将下面四行诗中的最后一行称之为自己最为基本的一行诗，并非偶然：

> 我深爱我的极度绝望，
> 这是我们最后一滴欣喜。
> 我知道只有一点真实：
> 任何杯盏都该畅饮——见底[45]。

这里谈及的不仅是人类存在的意义在于应对个人生平中的各种变故，还谈及将个人的命运和命运所有的个别细节联结为浑然一体，在这些细节当中，爱情占有最为重要的一席之地。

我们提及的形而上学的爱情观，在吉皮乌斯众多的诗篇中，不管怎样都得到了广泛的展开。这些诗篇孜孜不倦地表述的最基本的认识，即在生活中应当看到这一方面。显而易见，最坦率地表白这种观点的诗篇是《爱——是唯一》，诗篇本身的情节就类似写给菲洛索福夫的信中统一思想的发展，此外，文章《爱慕》、小说及生活的变故都表达了这种观点。

只有一次浪涛汹涌，
碎成浪花分崩离析。
一颗心灵容不得背叛，
没有背叛：爱是唯一。

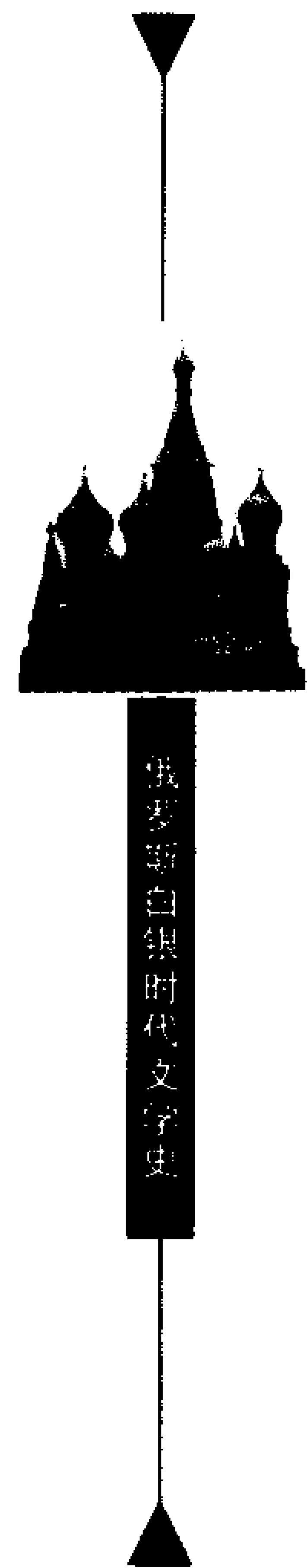
我们愤怒，或者游戏，
或者说谎，但心灵静谧。
我们从来不会背叛，
心是唯一，爱是唯一。

漫步平生，单调荒凉，
可单调具有顽强之力，……
人的一生十分漫长，
地老天荒，爱是唯一。

两心相许，永不背叛，
忠贞在于始终不渝。
路越遥远，越近永恒，
一切彰显：爱是唯一。

我们的鲜血浇灌爱情，
心灵忠诚，坚定不移，
我们心心相印共享爱情，
爱是唯一，如同死是唯一。

这首诗写于1896年，比上面引用的信件早九年之久，这是令人惊奇的。爱是某种无限的统一，其中容纳了生命的全部意义，因而等同于最为重要的神秘之一——死亡，这种观点贯穿在吉皮乌斯的创作之中，直至最后。



与此同时，应当指出，在她的观念中，爱情与性欲无关："还记得我们三个人的谈话吗？将来两个人性别意义上的爱情会以何种现象出现？如果（当然）废除生育子女，性爱行为还能保留下来吗？还记得您得到德米特里（梅列日科夫斯基）肯定的那些话吗：如果没有性爱行为，那么应当有别的同样能够感受到肉体结合的力量来取代它，别的普遍的统一行为？"[46]然而，这种新行为的本质就是"两个人的秘密"的本质，无论是在话语中，还是作为典型，都不能复制。正因为如此，吉皮乌斯的"恋爱关系"并非这个词普遍通用意义上的爱情关系，而是以她毕生统一之爱的独特光芒呈现的。

人类存在的第三种身份始于：既超出隔绝的范围，又超出爱的结合的二元的统一范围。这个方面最能判定吉皮乌斯从 20 世纪最初至去世（在这里她生命最后的岁月不能计入）的外部的经历。这里谈论的是，社会存在，与他人的关系应当成为生活最重要的、与其他一切不可分割的组成部分。不过，"超出"一词在这里，看来，不完全准确，因为话题谈论的应该不是超出，而是这种社会身份同时与其他两种身份的自然存在，没有其他两种身份，这种身份就失去了意义，变为盲目的寻找出路。20 世纪 20 年代，吉皮乌斯草拟了《不妥协者协会章程》的方案，这些人因坚决反对苏联政权的唯物论思想及其具体表现而联合起来。她得以鲜明地表达了这种思想："应当成为解决当前社会问题基础的宗教思想，是圣灵思想。正如圣父的思想具体表现为圣子的思想，圣子——是唯一的人，神人，那么圣灵的思想具体表现为，或许，应该真正地赐给人们——把人类团结为神人的共同体——人间的天国。"[47]

吉皮乌斯社会思想的演化已经进行了不同程度的详细描述，因而对此我们仅指出其最重要的方面：我们上面已经提到的宗教哲学集会组织；这个组织关闭之后——继续出版杂志《新路》，直到 1904 年末（1905 年起该杂志不再作为梅列日科夫斯基夫妇执掌的刊物，甚至名字也更改为《生活问题》）[48]。1905 年革命致使梅列日科夫斯基夫妇反对专制的根本制度的情绪逐渐滋长，最后发展到完全公然对抗[49]。为了更加自觉地定义这种对抗的内部精神实质，梅列日科夫斯基夫妇决定离开俄罗斯去巴黎度过两年（1906 年夏至 1908 年夏）[50]。回到彼得堡后，他们成为宗教哲学协会最知名的人士，在协会成立了专门的秘密独立的基督教分会，积极参与发起各种出版和新闻事业[51]。他们的住处成为 1910 年前后彼得堡文化生活的中心之一；尤为重要的是团结在吉皮乌斯（梅列日科夫斯基参加的程度要少得多）周围规模不大却意义深远的年轻诗人小组（包括兹洛宾、亚斯特列博夫和马斯洛夫等人），战争和革命阻碍了小组真正地固定下来。

在这期间，吉皮乌斯发表了第二部《诗选》（1910）；几部小说（《红剑》，1906；《白纸黑字》，1908；《月亮上的蚂蚁》，1912；《鬼娃娃》，1911；《罗曼王子》，1913），与梅列日科夫斯基和菲洛索福夫共同出版了政论集《沙皇与革命》（1907，法文版）并写作了剧本《罂粟花》，独自创作的剧本《绿指环》，于 1915 年在亚历山大剧院上演，虽然在公众之中并未获得成

功，但是对于当时的文艺生活意义却非同小可。对俄罗斯文学命运产生卓越影响的是《诗选》的出现。尤为醒目的是构思但未完成的三部曲中的两部小说的失败：《鬼娃娃》和《罗曼王子》，在这两部小说中，吉皮乌斯暴露出自己不善运用艺术形式回应时代的需求。那些不管怎样卷进革命运动的人们的命运，并未在文学的精髓中得到体现。尽管这些小说曾一时得到评论界的广泛讨论，但是很快就被遗忘了。立场的介入、仅是很小圈子的革命者的见识，这一切令小说失去了现实性，冗长而呆板的音节则见证了吉皮乌斯不善驾驭鸿篇巨秩的叙述。由吉皮乌斯公开选择作为典范的陀思妥耶夫斯基的小说也并不胜人一筹[52]。反而甚至是萨文科夫，一位著名的恐怖分子，根据自身经验创作的《白马》，则是一部重要得多的作品。

决定吉皮乌斯后来的生活道路和文学命运的最为重要的事件当推1917年的两次革命，其中第一次，二月革命，她是拍手称快欣然欢迎的，而第二次，她则视之为一切珍贵事物的灾难。问题在于，1906—1908年梅列日科夫斯基夫妇尚在巴黎逗留期间，他们与当时流亡在那里的众多的俄国革命者进行了亲密接触。梅列日科夫斯基在写于1913年的自传中回忆道：“我当时觉得并且至今也认为，这是我平生遇到的最优秀的俄罗斯人。我们的接近不仅植根于社会土壤，而且还有宗教的土壤。在这里我亲眼目睹，似乎双手触摸得到俄国革命与宗教的关系。在与他们会聚的过程中，我感受到了自己后来常常提及的：新的宗教社会的可能性，以及俄国解放运动与俄罗斯宗教命运的最深层的联系。”[53]与梅列日科夫斯基夫妇尤为亲密的有萨文科夫、布纳科夫－方达明斯基以及其他社会革命党著名成员，其中包括克伦斯基[54]。

因此吉皮乌斯视二月革命为人民摆脱濒临灭亡的沙皇制度的真实的解放。与她对待两次革命态度完全相符的见证是1917年的诗篇，首篇是标明日期为当年3月8日的《年轻的三月》：

> 让我们走上春天的街道，
> 让我们走进金色的暴风，
> 阳光与积雪在那里亲吻，
> 畅饮着火热陶醉于欢腾。

这首诗中寄托的主要希望是召集立宪会议，实现自十二月党人以来历代俄国革命运动的理想。诗集本身定向（根据诗歌公开参与的程度，这个词是非常恰当的）为“怯懦的双唇道出我们的祈祷，/我们的哀愁和希望”，1917年的二月革命完成了十二月党人未竟的伟大革命事业，这种命运再现于这样的诗句中：

我们不复存在，我们忘了一切，
随风盘旋于前所未见的游戏。
依稀想起，很久以前的十二月
你们如何冻僵在冰窟窿里。

犹如征服了轰鸣的铁兽，
仿佛胜利了——却没有胜利……
铁兽消失，可来自深渊的怪物
控制我们，羽翼散发着臭气。
……



穆拉维约夫的秘密遗嘱，
卷成了纸筒……枉费心机。
彼斯捷尔，严峻的首领，
你甘受绞刑，已无人叹息。

一切皆枉然：人心麻木，
我们情愿当鬼魅的奴隶，
"俄罗斯真理"的灰烬——
在这片土地上已不见痕迹。

对于十月的政权制度，吉皮乌斯竭尽所能与之论战：既有诗歌（收录于下列书中：《最后的诗篇》，1918；《诗篇，日记》，1922），又有特殊的宣传诗作（《行军歌曲》，1920，以笔名安东·基尔沙出版），还有政论[55]，以及直接的政治活动，意在唤醒西方列强武装干涉俄罗斯以消灭布尔什维克政权[56]。

20 世纪 20 年代至 30 年代吉皮乌斯的政治活动的积极性有所减弱，而是让位于文学创作本身，然而这些文学开创服务于同样的任务，就是政治言论。无论是《绿灯》协会（这个令人想起十二月党人起义之前的《爱，自由和啤酒》协会的名字，很能说明问题），在吉皮乌斯住处没有明文规定的定期聚会，还是 1939 年出版的选集《文学观察》[57]，都定位于以首先在上帝那里可以得到的真正自由，用以对抗苏联对个人自由的集权镇压。

总体上说来，吉皮乌斯侨居期间的文学活动非常充实，虽然远不是她创作的全部，收集在一起的作品也难以令人满意。事实上，读者无法读到：小说、刊登于报纸上的回忆文章、《栩栩如生的面孔》的续集[58]、刊登于各种报刊的绝大多数的文学评论和政论。梅列日科

夫斯基夫妇在创建出版于华沙的《自由》报（后来改称《为了自由》报）所扮演的角色，吉皮乌斯与《环节》报和《最新消息》报的合作，与《当代札记》杂志的合作，及其他的许多活动，都没有得到研究。

但是，与吉皮乌斯文学体系的嬗变完全对应的是她的两本诗作，它们后来并未收入诗选，这一点值得人们深思。

第一本书称之为《日记》不无原因，确实是1911至1921十年间独特的诗体日记，并记录了吉皮乌斯作为诗人演化的显著特征：如果在第一部《诗选》中多数篇章是"祈祷"，也就是集中围绕某些原则、重要的主题，那么第二部诗集已经在很大程度上是一部日常的抒情诗集，由诗作《彼得堡》和《12月14日》组成结构上的圆环，完全可以领会为同一块记事板上的不同部分。但是在这个圆环的内部，诗作是按年代（如果每首诗后注明的日期是可信的）次序排列的，而诗集本身则失去了第一部诗集典型的完整性。侨居期间已经出版的如下诗集的日记特征，致使诗集划分为与政治事件有关的章节（《门前》，写于第一次世界大战之前的诗作，《战争》、《革命》等等）。在这本书（如果不计事实上完全收入《诗篇，日记》中的《最后的诗篇》）中首次呈现公开描写政治的诗篇。正如所示，她创作的正是这个方面最无价值：轰动一时的批判揭露，尽管具有普遍的洞察力和频繁出现的格言警句，但还是失在"真正"诗歌的多重意义上。这一点在争论布洛克的革命观的那些作品中尤为明显。

对于吉皮乌斯而言，布洛克立场中本质的方面首推政治。她的著名回忆文章恰好集中在这一点上——布洛克关于布尔什维克的立场，他拒绝参加知识分子组织的抗议，这首先都是政治行为，吉批乌斯准备对他伸出手臂"只能是私下里，不会在公共场合"。对于布洛克本人，无论是他自己的诗歌（以及由此而引发的"社会的"）活动，还是吉皮乌斯的创作，评定的标准首先是倾听时代音乐开端的能力，在这里他公正地感觉到，诗人吉皮乌斯渴望倾听的只是她自己，而不是周围的事物。因此，他在收到《最后的诗篇》之后，回答吉皮乌斯的不是个人的责备，而是转换为更高层次的辩论。诗歌视野的局限性明显输给了甚至并非布洛克最有力的诗篇的艺术灵敏性。（《狂妄傲慢的女人》[59]）

但是，充分重视政治化诗歌后，在自己最后一部诗选《光辉》（1938）中，吉皮乌斯重新回到在第一部《诗选》中尝试的结构原则。这本不大的小书故意抹去日记和编年排序的任何特征，唯一一次诗作完全没有标注日期。因而它被视为亲切、坦率而又珍贵。《光辉》中重又出现"祈祷"诗，没有日常的具体特征，发生在某个抽象化的世界。此外书中没有第一部《诗选》集中的几个诗歌主题，但是经常会回到如今锁住诗人注意力的同一个思想领域。虽然是在非常有特征的其中一首诗，我们读到了作为哲学概念的游戏的威力：

世界上的游戏最无私，
谜语一般最为神秘。

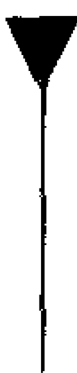
它像孩童无心的欢笑——
从来就没有任何目的。

绝大多数作品并无任何游戏，而是极其严肃，关注着对于吉皮乌斯来说传统范畴内存在的永恒问题。

一首平衡于纯朴与复杂边缘的小诗，谈论的正是这一点：

回归纯朴——为什么？
为什么——假定说我知道。
但并非人人皆可回归，
像我这样的人就做不到。

穿过多刺的灌木丛前行，
灌木纵横，我行走困难。
突然间我跌倒在地，
达不到第二次纯朴自然，
没有办法——再一次回返。



初看起来，我们面前的诗句有些像帕斯捷尔纳克写于20世纪30年代的著名诗行：

深信并在生活中了解未来，
与现存的一切亲近，
不能不陷入末日，如陷入异端，
陷入前所未闻的单纯。

但是与这首并不单纯的帕斯捷尔纳克的思想相比（记得后面的诗句是："然而我们不会得到宽恕，/ 当我们不会掩饰单纯：/ 它最为人们所需要，/ 可人们更了解复杂深沉"），吉皮乌斯诗歌的思想看起来更具有多面性，不能用日常人们的语言传达无遗。她本人对纯朴的理解也是支离破碎的，分为原初和"第二"，穿越多刺的复杂的灌木丛，从纯朴到另一纯朴移动的过程，看起来就像长期而紧张克服外部复杂的阻力，为了内心认清自身的正确，这种正确无论如何应当外现，应当化为新的"词语的光辉"。对于纯朴这个概念来说，无论是从前坦率的主张，还是隐喻结构的故意复杂化，都是不够的。

然而在这首诗后紧跟着是《拉扎尔》未必偶然，这首诗（诗选中唯一的一首）的落款上

标有日期，并且日期极其独特：1918—1938。在诗中不仅可以轻松读到将众所周知的福音传奇现实化，用于被布尔什维克扼杀的彼得堡，而且明显参考了《青铜骑士》和所有的“彼得堡神话”。在这种具体的上下文中，这首诗很容易被理解为属于“第一纯朴”作品的范围，浅显易懂。但是只要更加仔细地探究，很快就会发现一连串需求甚解和格外专注阅读的引人注意的复杂性，积雪、潮湿的大地和腐朽的结合运用，令人不由自主地记起安年斯基的一系列诗作（当然，尤其是《复活节周》中那行无情的诗句“拉扎尔们，被遗忘在脏水坑”，在吉皮乌斯的《陷阱》及《阴暗的春天》中得到了回应）；手持喷壶双目呆滞无神的女孩，令人想起收入上述诗选的吉皮乌斯自己的诗作《端汤》里的两姐妹——普利维奇卡和奥特维奇卡中的一个，《棕黄的花边》（顽强地连续重复了三行的词组），石头上棕黄色的斑点和烈焰寄往吉皮乌斯 1909 年的《彼得堡》——第二部《诗选》的开篇之作，从这首诗到写于 1914 年 12 月 14 日的《彼得格勒》，这个日期本身就激起一种愿望，把它与吉皮乌斯关于十二月党人数目可观的诗作进行对比，在她看来，十二月党人与对待俄国革命的普遍态度相关，具有多重意义。因此，如果一首诗处在独特的、意义极其复杂的索引中，那么只有那些不但对吉皮乌斯本身的文本而且对于她所处时代的诗歌都很关注的读者，才能领会。

此外，诗歌中还存在着“第二纯朴”，从中可以感觉得到：丝毫不加遮掩地公然将彼此矛盾的概念结合为意义上统一的整体，迫使读者确实从物理上接受腐朽、出现棕黄花边和类似尸斑的飞沫的新生过程，与此同时从肉体上感觉得到预先复活的新生过程。堕落（而且堕落不单是肉体上的——对于吉皮乌斯而言，彼得的各种身份，无论是沙皇还是《青铜骑士》，都早已不复存在）的印象愈是强烈，复活（诗人矢志不渝的信仰和他传达给读者的期待）的作用就愈加明显。

无论是否出于偶然，但《光辉》成为吉皮乌斯在世时出版的最后一本书，集中了她作为富有哲学才华的诗人的印象，在最优秀的作品中达到了思想复杂和缜密的高度，这种思想在俄罗斯文学史中只能被为数不多的诗人所理解。当然，吉皮乌斯才华有限是广为人知的，她本质上生来不具备普希金那种潜藏着深刻思想的轻巧灵活的天赋；她的小说将来未必会重新流行，大多数的评论文章也只能引起文学史专家的兴趣。但是她的诗歌，她的回忆录，以及她自身的气质，已经成为民族永存的文化意识，缺少了这些，要想认真地描述 19 世纪 90 年代初至 20 世纪 40 年代俄罗斯文化生活以及俄罗斯侨民文学的全景图，都是不可思议的。

注释：

1. 《俄罗斯作家传记词典（1800—1917）》，莫斯科，1989，第 1 卷（奥西玛科娃与马卡罗娃撰写的文章），以及下列有关吉皮乌斯著作集中的序言。

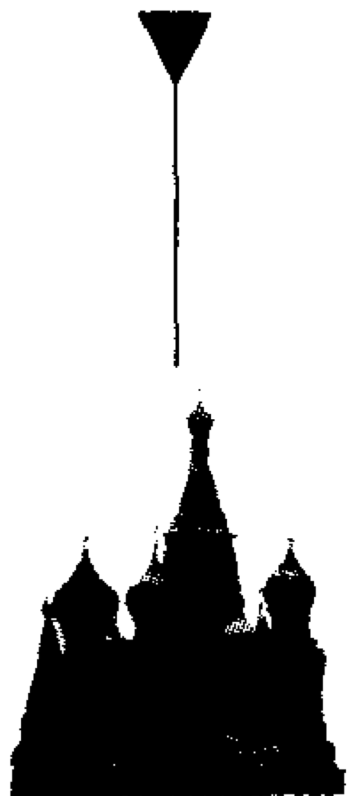
2. 1902年1月11日致勃留索夫信中此诗经过改写。参见《吉皮乌斯、梅列日科夫斯基、菲洛索福夫与勃留索夫通信集(1901—1903)》,托尔马乔夫提供资料,沃隆佐娃撰写序言及注释,载《俄罗斯文学研究杂志》,1994,第5/6期,288页。兹洛宾也曾引用此诗(《新杂志》,1952,第31辑;《俄罗斯文学研究杂志》转载,1994,第5/6期),并公正地指出:"1930年发表的诗作《我看》,依然是那个主题,依然是不变的阳性韵,而重要的是——依然是那种对待世界的态度。"

3. 以下吉皮乌斯的诗作引自最为权威的版本:《吉皮乌斯诗集》,拉夫罗夫撰写序言、编辑和准备文本及注释,列宁格勒,1999(《新版诗人文库》)。引用的诗篇(《秋天的夜晚清新,明亮……》和《昨天正午我久久地坐在池塘旁》)分别刊登于1888和1889年的《北方公报》,署名为济·吉·和济·尼·。

4. 这种署名方法对于世纪之初的作家习以为常,吉皮乌斯曾为自己的几部作品署名"吉皮乌斯·梅列日科夫斯卡娅",因此我们认为可以简而存之。

5. 出自《德米特里·梅列日科夫斯基》一书。此处及下面引语源自:济·吉皮乌斯,《栩栩如生的面孔:回忆录》,两卷本,第比利斯,1991,第2卷,185页。

6. 帕赫穆斯,《行动中的智慧与思想:济娜伊达·吉皮乌斯通信集》,慕尼黑,1972,62页。以下出自该书的引文简称为《通信集》。关于援引片段的意义,参见后面。



7. 现存《栩栩如生的面孔》唯一注释版本,参见:济·吉皮乌斯,《诗集·栩栩如生的面孔》,波格莫洛夫撰写序言、编辑及注释,莫斯科,1991。此书的文本在注释5中提到的第比利斯两卷集中同样可以找到。

8. 佩尔佐夫,《文学回忆录(1890—1902)》,莫斯科、列宁格勒,1933,87页。稍后他继续写到:"由于她的这幅外表,由于她频频出席文学晚会,整个彼得堡都知道她,在那里她显然是以逞强的姿态朗诵自己如此罪过的诗篇。公众为之侧目或者公然愤怒……"(同注释7所引文本,228页)。

9. 《二十世纪俄罗斯文学(1890—1910)》,莫斯科,1914,第1卷,第2册,240页。

10. 马科夫斯基,《在白银时代帕尔那索斯山上》,慕尼黑,1962,89页。

11. 当时吉皮乌斯已经创作了为数可观的小说作为收入的手段,这些小说显然没有受到当今读者的注意。甚至她本人在《德米特里·梅列日科夫斯基》一书中回忆道:"我不记得这些小说了——甚至名字都忘了,除了一篇,叫做'小浪花'。这是些什么"浪花"——我已经没有任何概念,也不必替它们负责。"(吉皮乌斯,《栩栩如生的面孔》,第2卷,194页)

12. 出自第一部《诗选》的前言(吉皮乌斯,《诗集》,71—72页)。

13. 引自波格莫洛夫,《二十世纪前三分之一时期的俄罗斯文学:肖像·问题·研究》,托木斯克,1990,27页。

14. 吉皮乌斯(梅列日科夫斯卡娅),《新人:短篇小说》,圣彼得堡,1896。

15. 勃留索夫,《诗林漫步:宣言文章评论》,莫斯科,1990,454页。

16. 同注释15所引文本,217页。

17. 吉皮乌斯在致勃留索夫的信中提出了编写这种专集的主意,当时勃留索夫正在筹备《诗选》的出版,她同时还提议在《栩栩如生的面孔》诗集中专门针对诗歌加注。还可参见波格莫洛夫、科特莱列夫,《济娜伊达·吉皮乌斯第一部诗选轶事》,见《俄罗斯文学》,1991,第3期。

18. 成功分析吉皮乌斯诗歌的基本常数,参见:马蒂奇O.,《济娜伊达·吉皮乌斯宗教诗歌中的悖论》,慕尼黑,1972。作为基本的主题,这里提到和研究的有:上帝、爱情、绝望、恶魔和死亡。

19. 《二十世纪俄罗斯文学》,第2卷,177页。

20. 安东·克莱尼(吉皮乌斯),《文学日记1899—1907》,圣彼得堡,1908,151—152页。

21. 济娜伊达·吉皮乌斯,《两个约言》,见《俄罗斯基督教运动通报》,1977,第122期(首次发表:《文艺复兴》,

1928 年 4 月 11 日，第 1044 期）。

22. 吉皮乌斯，《栩栩如生的面孔》，第 2 卷，207 页。

23. 勃留索夫，《日记》，莫斯科，1927，115 页。未能出版的片断依据下列手稿得到回复：俄罗斯国家图书馆，全宗号 386，卡片目录 1，存储单位 16，第 10 部分，10 页。

24. 所指的是喀琅施塔得的约翰（如今已尊为"圣徒"）。吉皮乌斯首先写到他，因为他极力反对宗教哲学集会，全然否定梅列日科夫斯基夫妇社会活动中认定的"新路"。详见 1904 年 4 月 20 日吉皮乌斯致佩尔佐夫的信件，及巴甫洛娃所作的注释（《俄罗斯文学》，1992，第 1 期，139—142 页）。

25. 吉皮乌斯，《往事随感》，见《文艺复兴》，1970，第 219 期，66 页，她在写给科林费昂内夫妇的第一封信中采用的引文是不准确的。原文如下："我开始用灵魂去祈祷，我开始用头脑去祈祷。"（14，15）目前吉皮乌斯所有的日记都转载自：吉皮乌斯，《日记》，两卷集，莫斯科，1999（试比较拉夫罗夫的评论，载《新世界》，2000，第 4 期）。

26. 吉皮乌斯日记："基督（任何派别）教会，依她所见，继续基督的事业，或者全力支持世界各地基督的事业；基督开辟的'真理'之路，她坚持面向每一个人开放。即面向拯救每一个自愿选择这条道路的人……而不是拯救世界（这是内在的、深刻的区别）——世界，无论如何，是无法拯救的"（吉皮乌斯，《选择》，帕赫穆斯提供材料，见《文艺复兴》，1970，第 222 期，67 页）。

27. 《文艺复兴》，1970，第 218 期，52 页。试比较 1900 年 5 月梅列日科夫斯基致佩尔佐夫的信："如果尚未答复俄罗斯和世界文化如今摆在我们面前的问题，我们不应拯救自己的灵魂，只是一味地等待宗教，我们就不会得到拯救，因为，再次重申，我们已经十分了然，这种宗教完全可能，并且势在必行。"（《俄罗斯文学》，1991，第 3 期，147 页，科列涅娃提供材料）

28. 在专门的日记《往事随感》中，吉皮乌斯本人也经常阐述与"核心"相关的外部事件的进程，由帕赫穆斯发表（《文艺复兴》，1970，第 217—220 期）。巴甫洛娃根据未出版的材料当前正在研究梅列日科夫斯基夫妇"教会"的历史。《更晚期的一种"祈祷仪式"的描述（1910）》，参见沙吉尼扬，《人与时代》：《人类形成的历史》，莫斯科，1982，305—306 页。

29. 《文艺复兴》，1970，第 218 期，66—67 页。《德米特里·梅列日科夫斯基》一书中，最初的那段对话与日记中的记述相当接近，后面第二部分的对话则一带而过，似乎谈论的是无关紧要的话题。此外，关于停止集会活动，吉皮乌斯宣布："我们的集会生气勃勃，充满趣味，从中已经产生了新的思想——创办杂志的思想。但是我非常清楚，集会内部已经终结，因为没有内部环境。"

30. 宗教哲学集会会议报告发表在《新路》杂志上，并出版了单行本（《宗教哲学集会笔记》，圣彼得堡，1907）。也可参见尤塔·舍雷尔，《彼得堡宗教哲学社团：知识分子对自身宗教地位的认识和发展（1901—1917）》，柏林，威斯巴登，1973；波利舒克，《教会与知识分子：对话史》，见《莫斯科宗主教辖区》杂志，1991，第 4 期。

31. 也可参见另一种版本的定义："世界进程——就是与虚空进行永恒的斗争中上升的进程，战败死亡的胜利。这是摆在人类面前的任务。三重的任务——或者三位一体的任务，与之密不可分的有三个问题：1）我（个人），2）你（个人的爱情），3）我们（社会）。"（吉皮乌斯，《艺术与爱情》，见《实验》，1953，第 1 期，107 页）

32. 同时参见：马蒂奇 O.，42—43 页。

33. 吉皮乌斯，《诗歌、小说集》，列宁格勒，1991，301—302 页。

34. 安东·克莱尼，《文学日记》，98—99 页，试比较梅列日科夫斯基致佩尔佐夫的信中，谈论到关于最新的《年轻诗人诗歌选集》："我真想把第四小组称为反颓废派的象征派。在前言中向俄罗斯公众一劳永逸地诠释颓废派（堕落）与象征派（复兴）的区别。最好言辞激烈些，越激烈越好。我一定会把吉皮乌斯算作第四小组成员——她根本就不是颓废派。"（1900 年 2 月 24 日信件。见《俄罗斯文学》，1991，第 3 期，141 页）参阅科列涅娃注释（152—153 页）1900 年关于

"颓废派"的争论。

35. 《吉皮乌斯生活创作实践与车尔尼雪夫斯基理论之间相互关系的深入分析》。参见:Matich O. 《文化回归辩证法》,见《从黄金时代到白银时代》,伯克利,1994。

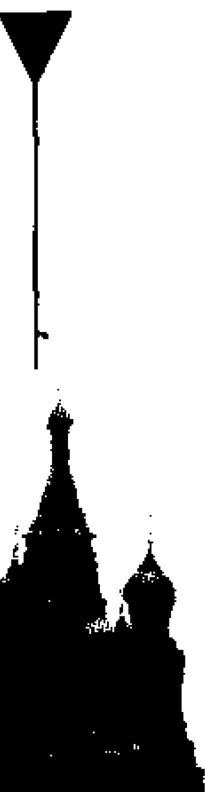
36. 《俄罗斯文学研究杂志》,1994,第5/6期,304页。信件底稿的日期是1903年7月(勃留索夫致吉皮乌斯的绝大部分信件日期不明)。

37. 同上,315页。1903年10月7日致勃留索夫的信函。

38. 《俄罗斯文学》,1991,第4期,133—134页,1902年3月8日致佩尔佐夫的信函。

39. 吉皮乌斯,《1933年日记》,帕赫穆斯发表,见《新杂志》,1968,第92辑。吉皮乌斯没有撰写长篇日记的习惯,而是针对个别问题做些笔记。

40. 其实,在她看来一部作品如果艺术上完美,即使内容上并不完全令人满意,她也会不惜放弃自己的意见而加以维护。参见波格莫洛夫,《1927年的一次文学政治辩论》,载《俄罗斯境外文化》,两卷集,莫斯科,1995,第2卷。



41. 吉皮乌斯,《爱情概观》(在《绿灯》协会的报告),见《圈子:选集》,巴黎,第3卷,144页。总体上说来,这部报告是为戈·伊万诺夫的作品《原子的分裂》而写的,是吉皮乌斯本人精神思想的典型体现。

42. 俄罗斯文学艺术档案馆,全宗号39,卷宗号2,存储单位542。

43. 最广为人知的"恋情"是她与沃伦斯基(参见她写给他的信函:《往事》,巴黎,1992[复制件存圣彼得堡、莫斯科,1993],第12卷,叶夫斯季格涅耶娃和普什卡列娃发表),与明斯基(吉皮乌斯写给他的信函保存在俄罗斯文学艺术档案馆,全宗号39,卷宗号44,存储单位205。),当然,还有菲洛索福夫。对于最后一位,马科夫斯基综合两位文学家周围人的意见,进行了生动的描述:"在一位不承认男人的女士和一位不承认女士的男人之间发生了一场奇怪的爱情"(马科夫斯基《在白银时代的帕尔那索斯山上》,慕尼黑,1962,118页)。详见兹洛宾《沉重的心灵》书中《吉皮乌斯与菲洛索福夫》一章(华盛顿,1970,最初:《文艺复兴》,1958,第74—76期),及吉皮乌斯致菲洛索福夫信函(《通信集》,59—132页)。

44. 《通信集》,64—65页。

45. 《二十世纪俄罗斯文学》,第2卷,177页。

46. 《通信集》,64页。

47. 吉皮乌斯,《宗教信仰声明》,帕赫穆斯发表,见《新杂志》,1975,121辑,141页。

48. 详见德·马克西莫夫,《新路》,叶甫根尼耶夫－马克西莫夫,德·马克西莫夫,《俄罗斯旧杂志钩沉:文章及资料》,列宁格勒,1930;拉夫罗夫,《佩尔佐夫档案》,见《1973年普希金之家手稿部年鉴》,列宁格勒,1976;科列茨卡娅,《新路》。《生活问题》,见《19世纪末20世纪初文学进程与1890—1904年期间的俄国刊物:资产阶级自由主义和现代主义出版物》,莫斯科,1982;《吉皮乌斯致佩尔佐夫的通信》,巴甫洛娃发表,见《俄罗斯文学》,1991,第4期;1992,第1期。应当指出,下面书中比较全面地讲述了吉皮乌斯生活道路的各个阶段:帕赫穆斯,《济娜伊达·吉皮乌斯:知识剪影》,卡邦代尔,1971。

49. 遗憾的是,梅列日科夫斯基夫妇这段最为重要的时期并未得到应有的全面描述。最为系统的资料参见明茨,《布洛克与梅列日科夫斯基夫妇的辩论》,见《布洛克文选》,塔尔图,1981,第4辑;梅列日科夫斯基,吉皮乌斯,菲洛索福夫,《沙皇与革命》[巴黎,1907,科列罗夫主编,巴甫洛娃撰写序言;埃德尔曼翻译;萨莫维尔收集材料,莫斯科,1999。同样重要的还有下列著作:科列罗夫《并非和平,而是利剑:俄罗斯宗教哲学出版物:从〈唯心主义问题〉到〈路标〉1902—1909》,圣彼得堡,1996;《寻觅理想城:通信与日记中的俄国宗教哲学人士私人生活纪事……》,凯伊丹编辑、撰写序言并注释,莫斯科,1997(据索引)。

50. 索博列夫,《黎:1906—1908》,见《人物:传记选》,圣彼得堡、莫斯科,1992,第1卷。

51. 关于吉皮乌斯这一阶段生活道路的资料参见注释 49 提到的明茨的文章。

52. 对这些小说结构的成功解析，参见：埃特肯特，《鞭笞派教徒：教派，文学与革命》，莫斯科，1998，209—213 页。这些小说收进下列书中重版：吉皮乌斯，《自由的经验》，莫斯科，1996。

53. 索博列夫，《梅列日科夫斯基夫妇在巴物：传记选》，353 页（据文章作者说，书刊检查机关从作者发表的自传中进行了删除）。

54. 科洛尼茨基，《克伦斯基和梅列日科夫斯基夫妇圈子里的人》，见《1917 年彼得格勒的知识界》，莫斯科，列宁格勒，1990。

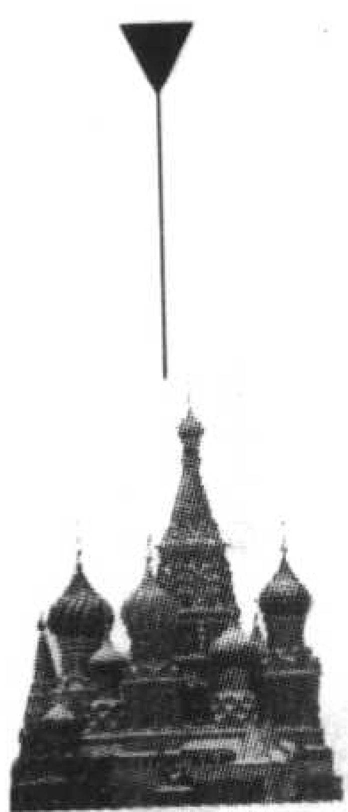
55. 《人与非人》：选自十月革命后最初几个月吉皮乌斯的政论文章，拉夫罗夫提供材料，《文学评论》，1992，第 1 期。

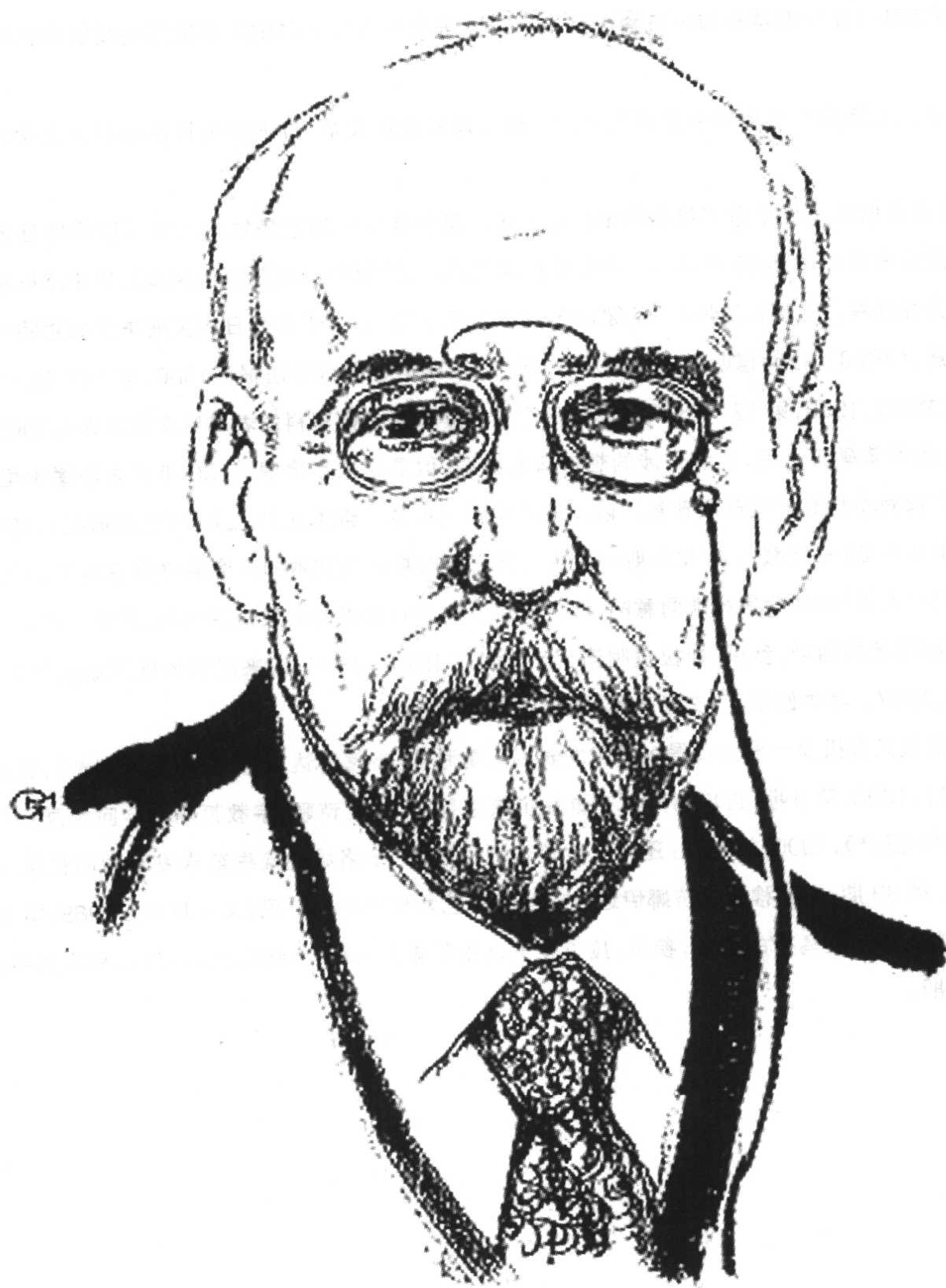
56. 关于吉皮乌斯战争与革命年代始终坚持的立场，最为详尽的描写是她本人的《彼得堡日记》，部分日记于 1929 年发表，此后从未重印过，部分日记——不久前首次再版。（济娜伊达的《黑色记录本》，巴甫洛娃编辑，巴甫洛娃和祖巴列夫撰写序言并注释，《连环》，莫斯科；圣彼得堡，1992，第 2 辑）。关于梅列日科夫斯基夫妇更晚期的政治立场，参见：《明斯克的讲座》（1920），帕赫穆斯提供资料发表，见《俄罗斯基督教运动通报》，1986，第 147 期；《华沙二十年》（日记摘抄），见《文艺复兴》，1950，第 12—13 期，《华沙日记》，帕赫穆斯提供资料发表，见《文艺复兴》，1969，第 214 期。后来，对毕尔苏茨基的希望破灭之后，武装干涉的想法有所减弱，但是并未完全熄灭，30 年代末与墨索里尼的联系，梅列日科夫斯基通过广播对希特勒入侵苏联致意，以及他的文章《布尔什维主义与人类》（《巴黎通报》，1944 年 1 月 8 日；《独立报》，1993 年 6 月 22 日转载）。吉皮乌斯对待梅列日科夫斯基这些文本的态度最终也不明了。《巴黎通报》编辑部称，《布尔什维主义与人类》的刊登是经她同意的，但是回忆录作者对此事的记载众说纷纭，莫衷一是。

57. 关于《绿灯》社的活动，参见：捷拉皮阿诺《半个世纪（1924—1974）以来巴黎的俄罗斯文学生活：随笔，回忆，文章》，巴黎，纽约，1987。其中回忆了《文学观察》的构思及材料收集。

58. 这些回忆录只有极少一部分曾得以重印发表：《三重渺茫：济娜伊达·吉皮乌斯文学遗产》，波格莫洛夫提供资料发表，《文学评论》，1990，第 9 期；吉皮乌斯，《有谁知道骇浪惊涛……：诗歌，宗教哲学集会回忆录》，巴拉巴诺夫提供资料发表，见《我们的遗产》，1990，第 4 期；还可以比较波利克塞娜·索洛维约娃生前未发表的回忆录：《吉皮乌斯》，见《文艺复兴》，1959，第 89 期；帕赫穆斯，《济娜伊达·吉皮乌斯：艺术世界时代》，见《文艺复兴》，1968，第 203 期。

59. 关于布洛克和吉皮乌斯的关系，参见：拉夫罗夫，《生于萧条时代：亚历山大·布洛克和吉皮乌斯》，见《俄罗斯文学》，1995，第 4 期。





费奥多尔·索洛古勃

第十九章

费奥多尔·索洛古勃

◎布罗伊特曼 著　谭思同 译

列夫·舍斯托夫评论索洛古勃时写道，“他的全部诗歌始终如一，但却又极其紧张地关注着一个点”[1]，关于这个点究竟是什么，诗人后来曾阐释道：

我酷爱那一线之光，
不管它来自何方，
因为黑暗总使人恐慌。

《馨香》(1921)

可见，这就是他那罕见的一贯坚持的根源，而不是指一成不变，不是指他的呼声，也不是指瞬间把握住的相同主题和情节那不断变化的叙述方式。霍达谢维奇认为，“实际上从90年代初索洛古勃已经成熟。他很快就找到了‘自己的位置’，一下子就给自己划定了范围，并且再也没有超越出这个范围。随着时间的推移，他只不过将其一开始就已形成的风格特色发挥得更加自如，更加出色罢了。我觉得，索洛古勃的诗不能不说是一种超乎寻常的特殊现象，要研究透彻其诗歌形式的演化过程，几乎是不可能的。表面上看来，他的诗中

几乎没有……当然,他也不是一下就确定了构成他诗歌基调的内容,而索洛古勃究竟是何时、又是如何成熟起来的,这一点正是我们所不得而知的。当他一出现在我们面前的时候,已是一切都定型了,而且照此发展贯彻始终。"[2]

马克西莫夫采纳了这个观点,不过有所保留,他也将索洛古勃列入"定型"的艺术家,而不是"变化"的艺术家[3]。然而,在文学史的研究中仍然无法回避索洛古勃(费奥多尔·库兹米奇·捷杰尔尼科夫,1863—1927)的演化问题。而要解决这个问题,不能仅仅依据确实以罕见的稳定为特点的主题和情节,还要依据作者本人的诗学观点[4]。

根据这一原则,我们将作家的创作划分为如下几个时期,并加以研究:早期(1878—1892),中期(1892—1904),成熟期(1905—1913)和晚期,晚期又可分为两个阶段(1914—1919,1920—1927)。在承认索洛古勃首先确实是位"定型"诗人,而不是"变化"诗人的前提下,若要理解其定型的含义,唯有将诗人各个时期的创作联系起来研究才有可能。作家本人也认为,采取全面分析他的作品的态度才是将其作为艺术家加以评论的必要的先决条件,因为在他看来,他生前的评论并没有认清这一点,所以他确信,他至死仍然没有被同时代人所理解。因此,即使在他知名度鼎盛时期,他也极不愿意让读者了解他的个人生活,其理由则是"自传,任何人也不需要,作家的传记,只有在他的作品受到批评界和读者的充分关注之后,才有意义。目前还没有做到这点"[5]。



持有这种观点,索洛古勃不仅抱怨批评界通行"鉴定书"的作法(攻击别人是颓废派分子、躁狂者、精神变态者、暴虐狂、受虐待狂、酒鬼、杀人狂),而且特别针对一些人不是通过他的个人经历来理解其创作,相反却是从他的作品中窥探其私生活经历,在创作中索洛克勃正如其他一些象征主义者一样,也编纂出自传体的神话("创造性的"自传)。

1

这部神话还没有经过研究,我们一时难以准确可靠地将现实的事实和艺术的虚构完全区分开来[6]——这大概也是作家有意为之的,他经常说:"我的传记真是谁也写不出来。"索洛古勃给未来的传记作者的工作造成了很大困难,这不仅仅因为他在自己的作品中"几乎从来不涉及"他的童年和青少年时代,对自己的双亲也避而不谈[7],而且还因为他在其《自传的主要线索》中加进了一些虽说是可能发生过的,但却是证据不确凿的资料(例如,有关师范学院鞭挞大学生的描写),同时也有些材料明显是虚构的,不可能的事情。例如,有关1892年的一段记事就是如此(作家二十九岁,是十年工龄的教师):"市立建筑专科学校。1892年9月。控告。传唤。随母亲进城。上校团长。母亲牢骚满腹。您在家挨打吗?挨打。真该好好教训一顿。一百五十。——大人……——肃静!母亲,不是我们惩罚。脱

光衣服！医生。检查。"鞭挞"[8]。然而，根据登记簿记载，捷杰尔尼科夫并没有在市立建筑专科学校工作过。显然，我们采用了自传神话中的某些情节——而上面引用的记事甚至在《卑劣的小魔鬼》中似乎也由于不够准确协调而没有被采用。

以作家受到"一系列的虐待歧视"来解释这类情节是不得体的（切鲍塔列芙斯卡娅认为，以上观点为布列宁学派所特有[10]，而且此种看法如今却又重新开始流行[11]，）这种解释是由作者的虚构所诱生，而不是根据相应的事实来诠释这类情节的。然而真正经得起检验的事实至今却仍为数不多。众所周知，作家的父亲是一个女农奴和地主伊万尼茨基的私生子，他曾当过仆役和裁缝，在孩子四岁时，就去世了，身后没有给家里留下什么财产。母亲是个乡下女人，丈夫死后做了洗衣女工，再后来则在阿加鲍娃家当了多年女佣，作家就是在这个家庭里成长起来的。传记作者们发现孩子过着"双重生活"[12]。对艺术富有浓厚兴趣的知识分子家庭，对索洛古勃文化素养的提高非常有利（索洛古勃在少年时代就能听懂帕蒂的乐曲，经常去戏院观剧，阅读大量书籍），阿加鲍娃和女佣连同她的孩子们之间关系极为融洽，仿佛他们已经成为这个家庭的成员一样，孩子们也称女主人为"奶奶"（她做了作家和他姐姐的教母）[13]。但与此同时，却又存在着另一种非常古怪的生活环境——女主人喜怒无常，家庭关系时好时坏，有时令人精神极度紧张，经常遭受残酷的鞭打，处于一种饱受屈辱和被人曲解的感觉之中。根据传记作者似乎是真实的资料证实，索洛古勃十二岁就开始写诗，他小小年纪就深信自己负有"宣扬伟大思想的使命。而且绝不辱此使命……因此，当他受到惩罚的时候，他即欣然承受，并将其视作为净化灵魂的手段……在捷杰尔尼科夫家形成了一个习惯——每当有人赠送给他们什么，或者他们想要点儿什么的时候，孩子们总是怀着十分虔诚的谢意给母亲叩头"[14]。

1878—1882 年，索洛古勃就读于圣彼得堡师范学院，后来又在外省当了十年教师（在克列斯蒂、大卢基、维捷格拉等城市）。这些年正是他的创作处于早期，还是"前象征主义"的阶段。在写作诗歌的同时（最初作品发表于 1881），索洛古勃也尝试着写作散文。现存有他的详细写作大纲和 1879 年构思的自传体长篇小说《夜露》[15] 的三个片断。1883 至 1894 年，索洛古勃一直在从事长篇小说《噩梦》的创作。

正如其他 80 年代即开始创作的老一代象征主义者（梅列日科夫斯基、明斯基）一样，索洛古勃在其创作形成的时期受到从涅克拉索夫到纳德松的"公民"诗歌的强烈影响。而今天对我们来说，纳德松和索洛古勃竟是领域如此不同，无可比拟的两位有名望的作家，以致使我们常常忽略一个意味深长的事实：他们是同龄人，两个人不仅仅同时开始，而且还分别对"公民苦难"的诗歌进行了两种各不相同的改革，正是他们继承了这种公民诗歌的传统。

这种改革在涅克拉索夫写作《最后的挽歌》时（1876—1877）就已经开始。诗中公民的主题与个人所感受到紧张的局势有机联系在一起，而世界的状况与个人的灾祸（临终前的

病痛)也同时并存出现。公民的苦难(被所谓民主主义诗歌培育出来的)与"永恒的主题"(曾是"纯艺术论"所专用的)二者之间的这种联系由纳德松和索洛古勃向不同的方向加以发展了。

纳德松使公民和存在主义这两条线统一起来，不仅仅通过他的抒情诗中相关的主题来体现,而且还通过与主题相一致的活生生的现实——诗人的疾病和早逝,体现出来,他讴歌"理想"和那因本身的软弱、病态、动摇、怀疑甚至仇恨而饱受折磨的"受苦的一代",而且这些怀疑情绪的蔓延不仅影响理想的实现,而且也影响对生活意义的认识。在诗作《我不吝惜自己,折磨人的怀疑……》(1883)中,抒情的"自我"面临敞露着的罪恶深渊[16],而在更早些的作品《覆盖的白雪似不幸的白色殓衣》(1882)中,回响着诱惑的声音:"四周是善,抑是恶,——把坟墓忘却——这就是最终的目标和世界的结局"。这表明纳德松笔下的"恶",不仅是对社会制度的评述(《巴尔》),或者对一代人未来命运的评述,而且也是对那病态的时代子弟们的评述:"他走近我们身边——一副恶狠狠的、可卑的、病态的样子"(《我们久久地争吵——激动得流出了眼泪》,1883);"备受痛苦、愤恨和病魔煎熬的我,怀着坦诚的心,走近你的身边"(1883)。

然而,纳德松是在其讽喻的和辞藻华丽的艺术形式中将"公民苦难"和"永恒主题"完美地结合起来。诗人的全部形象——巴尔和理想,恶的深渊和夜的朦胧,破碎的祭台和熄灭的长明灯等等——都包含着寓意。从这些诗歌中逐步成熟的抒情"自我"成为形象地宣扬思想的讽喻的"典范"。特尼扬诺夫在布洛克逝世后写道:爱读书的俄罗斯喜欢他的"面孔,而不是艺术"[17]。在某种意义上,这同样也适用于纳德松,不过要加上一个重要的补充,这张面孔是近乎嘲讽的,然而正是这样的面孔符合80年代民主主义读者的思想和风格。曼德尔施塔姆指出,"在那个令人痛苦的时代,任何事情都不能直言不讳"[18]。

索洛古勃则探索另外一条途径来塑造公民苦难和永恒主题相结合的抒情"自我",但他吸纳了同龄人的经验。诗人早期的诗——《请相信,残暴的神明偶像必将倒塌》(1887),《打破了的高脚杯有什么可惜》(1889),令人觉得和纳德松有相似之处,这期间他的许多作品都明显地表现出喜用华丽词藻和寓言讽喻修辞方法的特点。不过,索洛古勃的革新就在于他赋予公民主题以个人传记式的生活气息,几乎有自然主义的色彩:

我的年龄已经二十二岁,
三年来在十字学校任教,
住校,衣着跟孩子们一样,
站在讲台讲课依然光着脚。

经妈妈请求,校长开恩,

每年一次一次获得续聘，
由于我的家境实在贫寒，
必须尽职尽责小心谨慎[19]。

（《我已经二十二岁》）

（同样可见：《我来自中学》、《五八——四十》、《我的命运算个啥，1882—1885》等等。试比较在《自传的主要线索》一书中："校长的批文来了——允许我在课堂上光脚"[20]）。

尽管"公民"主题与个人自传那种近乎离奇可笑的手法结合在一起显得十分幼稚，仿佛是些不经意之作，但其讽刺的效果——无容置疑完全不是纳德松所特有的讽刺，而且这种格调贯穿索洛古勃的全部作品之中，在我们所研究的这段时期，这种讽刺已运用于诗人最宝贵的主题——公民苦难，"诗歌"与"理想"（《我的极富嘲讽的才能》，1889；《沉溺于幻想的人》，1879；《光明的时刻来到了》，1885，以及其他作品）。由此可见，索洛古勃在写作公民诗歌的同时，还继承着浪漫主义哲理抒情诗的传统，具体体现在其抒情诗的怪诞作品和讽刺悲剧的手抄本中[21]。

然而，诗人以独特的方法将两种前象征主义的传统联系起来，例如，前面提到的赤脚对索洛克勃而言，既是主人公社会地位贫贱的标志，又是浪漫主义的荒诞手法，同时还是对大地母亲坦诚的象征。（"吻吧，大路上的尘土，吻我那光裸的双脚，我的心忑忐不安，听一听小鸟的鸣叫"，1887；又见《我爱春天里的紫罗兰》，1888）。在索洛古勃的作品中，光脚的素材后来竟成了反复出现的情节。它之所以值得注意，是因为这一情节在其形成和发展中是与具体的社会思考联系在一起，而不是像决定论者那样片面地去理解。索洛古勃的主人公不仅不只是因为贫穷才迫不得已光脚走路，而且他们喜爱光脚走路，别的不说，单单情节本身（尤其在早期作品中）就明显看出其社会意图。而重要的是，这里社会思想和形而上学思想之间建立起来的不是因果关系，而是一种本质不同的联系形式，使人不能不想起象征主义的"相适应"论。

影响索洛古勃从艺术上把握这个原则的不仅有法国象征主义的美学理论（波德莱尔的《应和论》、兰波的《元音》，以及为诗人所爱戴的，并在维捷格拉市译过其作品的魏尔兰），而且还有他十分崇敬的叔本华，后者主张，主体与客体之间的关系不受理由律的影响，而且不是原因和行为的关系[22]。我们找到了诗人这种形象语言产生的根源，使用这种语言将可避免片面的社会决定论以及因果联系论的控制。作家在艺术上把握贯穿始终的主题——恶的主题，反映出索洛古勃早期诗学观点的写作倾向。

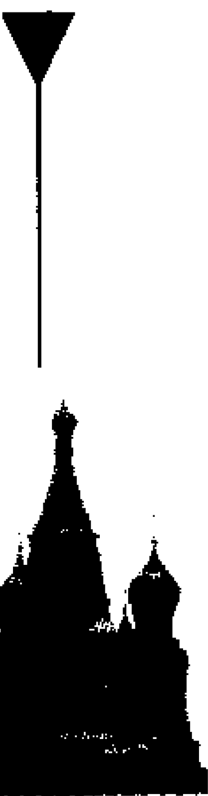
在1879—1892年间的诗歌中，具有公民诗及描写"恶的深渊和人间不公正"类型诗歌的刻板模式，在这类模式中恶与"自我"保持着距离，并归入抽象的社会生活范围；同时还努力去熟悉内在论的倾向和形而上学地去理解这种罕见现象的倾向。一开始"自我"之中

所以出现恶，是因为恶从外部渗入了他的心灵："唉！我已获得了它（生活的知识——本章撰写者注）/ 早在很小的时候，/ 这就是为什么我满怀恶意"（《我要写什么，我要说什么》，1888）。《愤怒》（1891）一诗在这方面极具典型性：

神圣的造物主赐予你
一颗纯洁而又善良的心，
心儿如星斗光彩熠熠，
像祭坛的香炉散发氤氲。

尽管他人恶毒的气息，
不止一次让你面带愁云，——
但是你不愿意向任何人
发泄心中翻腾的愤恨。

但罪恶与谎言威逼头顶，——
痛苦之火天天烧灼你的心。
于是愤怒像入土的种子，
在你的心田已深深地扎根。



这种"愤怒"已远比纯粹的公民苦难广泛得多，诚然这种苦难就包含在自身的体验之中。在这个阶段创作的长篇小说《噩梦》又将另外一束亮光洒射到索洛古勃的身上。小说中有这样的对话："不要动不动就怒气冲冲，这比起其他感情来，对心脏可能更有害，"洛金不无嘲讽地说。安娜突然激动起来……"什么感情能比愤怒更好呢？"她低声说道。"爱情更好，"舍斯托夫说。"……爱情又怎么样？"安娜说，"任何爱情都是自私的。只有仇恨有时反而倒是无私的"[23]。重要的是，安娜——幸福的化身，在小说中对愤恨给予了如此的评价，这使我们不禁想起涅克拉索夫式的无私的（公民的）爱和恨。而更重要的则是，无论在诗歌中，抑或在长篇小说中，"愤怒"都与罪恶相联系（在长篇小说中愤恨直接导致杀人）：甚至在其理想的（无私的，"公民的"）形式中，愤怒就是内在的罪恶，而它一旦深入人的内心世界便与"堕落犯罪"别无二致。对索洛古勃来说，愤恨中包含着伟大的真理，然而两种真理只能取其一，因而这真理是苦涩的：

笼罩心头的愤恨难以消除，
炽热、痛苦而公正的话语在低声倾诉。

（《笼罩心头的愤恨难以消除》，1893）

情节的逐步内在化有助于同时既从外部研究罪恶观（作为一种似是而非的社会现象），又从内部来研究罪恶观（从人的立场出发来看问题，而这个人却不把自己与世界上存在的罪恶分离，并且也不将罪恶仅仅局限在一些无关紧要的事物中）——这样一种对罪恶的双重看法，以及与之相关的对死亡的看法即成为了作家的明显特点（这种特点使他与法国的"恶的诗人"接近起来[24]），同时也成为直至今日人们对他仍感到高深莫测的根源。在我们研究的这个时期，索洛古勃始终拒绝那种生硬的罪恶现象是由社会决定的观点，同时又不断加深他的形而上学观点，因而有时采用对比法的形象语言，创造一种外部现象和内心世界不可分割的效果：

恰似山芥的斑驳苔藓，
逐渐布满了坍塌的栅栏，
生活中梦幻的无瓣之花，
恍惚间迷乱了我的视线。

（《恰似山芥的斑驳苔藓》，1889）

在一首最能代表这一时期创作特点的诗歌中，我们读到：

形形色色的期望，
折磨得我肝肠欲碎，
生活连同它的纷扰，
既阴暗，又令人心醉。

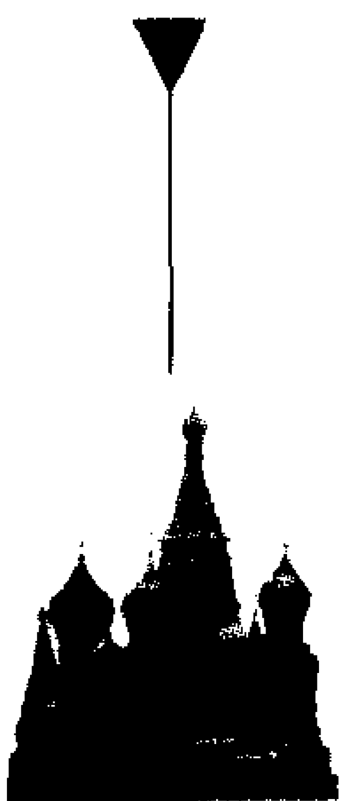
（《形形色色的欲望》，1886）

在这里，内心世界不受外界事物的左右，而是各种相适应的关系将它们联系起来，这种相适应不是抹杀矛盾，而是以相互补充为前提。眼前显示出的画面——不是幸福，而是使之"肝肠欲碎"的东西。索洛古勃的"既阴暗，又令人心醉。"与普希金的"我既忧伤，又愉快，我的忧愁浸透着幸福"，这两者之间有很大的差距。然而在这里不能不看到普希金对矛盾的存在"并不敏感"，并力图将其转化为一种创造的力量。这就是索洛古勃对矛盾的态度与道德多元论之间的区别所在，而人们却常常将此二者混为一谈。

长篇小说《噩梦》的问世标志着作家早期创作阶段的结束，开始转入新的创作时期。虽然他早在 1883 年就已开始写作此书，但在作品完成之前（1894），作家的生活发生了重大变化——1892 年他从维捷格拉迁移到彼得堡，结识了明斯基、梅列日科夫斯基以及《北方通报》杂志编辑部全体同仁，并与之来往密切，作家开始积极参加《北方通报》的工作，并且

结识了许多老一代象征主义者(杜勃罗留鲍夫、弗·吉皮乌斯),由此开始融入了更广泛的文学领域。

如同早期诗歌一样，索洛古勃的长篇小说也涉及鲜明的社会主题——其中描写了庸俗的外省生活,尖锐地暴露了社会的罪恶,以极大篇幅反映了“俄国 19 世纪 80 年代的社会活动家、作家和艺术家”的命运(对照诗作《我也是病态时代的儿子》,1892)。《噩梦》——是俄罗斯最早的长篇小说之一,固有的天性使作者在书中发展了陀斯妥耶夫斯基的传统,探讨社会“愤怒”和罪恶的体现者“思想上的”谋杀等问题,而这些问题皆可直接从陀斯妥耶夫斯基的《罪与罚》中寻获得到。



然而,显然不应该单从一种涵义上阅读《噩梦》这部社会小说,主要原因如研究者早已指出的那种“难以捉摸的语义双关的话使书中所描写的现象,会因感受的水平不同而有各种不同的理解”,并且“各种事件的现实依据的多元性不单单是索洛古勃的艺术手法,而且也是作为概念构成基础的原则[25]”。譬如,还举“病态时代儿子”的例子——长篇小说的主人公洛金那种传统的双重性格,在索洛古勃笔下不仅具有社会的、心理的色彩,而且也具有形而上学玄妙难解的色彩,这些特色本身都与“相适应”论有内在的联系。主人公在他一生的探索中都在寻找自我辨解的理由,于是安娜(“幸福的化身”)谈到洛金(应该是“罗各斯 * ”)时说:“他对各个方面都有浓厚的兴趣,并且同时看到两种真理……但他没有掌握完整的真理。”(《噩梦》,36 页)

这些言论对于《噩梦》最初的读者来说,具有提纲挈领的作用,那是因为长篇小说在《北方通报》(1895,第 7—12 期)上刊登,是在梅列日科夫斯基的《诸神之死》发表之后,在《诸神之死》中两种真理和完全真理的思想成为引发基督概念,反基督概念以及所期待的第三真理概念的基本思想。索洛古勃使我们不能不想起梅列日科夫斯基作品中这样一段对话:“还有另一种真理。”“最高真理吗?”“不是,是与你所摒弃的那个真理相同的真理”。参阅这之前的“有两种真理吗?”“有两种。”“你受到诱惑了吗?”“不是我,而是完全真理,它具有诱惑力,而且有极不寻常的力量”[26]。安娜和洛金的对话与《诸神之死》互相呼应:“信仰的时代正在结束——是的,正在结束,老的神灵已然逝去。然而对信仰的渴望依然强烈。新的神灵还没有诞生，这就是我们最大的不幸和我们消极悲观的全部答案——但新的诸神还没有诞生——安娜安然自信地反驳道——难道杜撰出他们不成——不,这不可能。未来属于爱情。”(《噩梦》,181)

总之,与爱情相联系的完整的真理不能成为新一轮的片面性,新一轮的思想观念,甚至新一轮的信仰。按其实质,出现在我们面前的是“抽象原理的评论”(弗·索洛维耶夫)或者“抽象理论主义”(巴赫金),它们是新时期思想文化特有的理论。摆脱这种片面性似乎意

---

*. 罗各斯本义为语言、思想、理性,赫拉克利特哲学术语,它的意思是:物质世界的普遍规律性,斯多葛派则把它解释为“神”或神秘的“宇宙理性”。——译者注

味着达到了本质上的一种全新状态。这种成就从以往经验的观点看起来似乎是不可思议的,简直是奇迹。洛金也谈到了那个"不可企及的,难以实现的,而却是唯一有价值的目标"(《噩梦》,33)。

正是应当在这样的上下文中理解"奇迹"的主题——作家不变的主题。还必须注意到小说主人公们言谈中那种神秘的潜台词,它反映出作家对象征主义者圈子内众所周知的,明斯基当时与索洛古勃关系密切的《神秘的传说》(像布洛克所称的那样)相当了解。明斯基断言,信仰作为一种"违背常规的神奇现象的假设"[27],已经过时,正代之以神秘主义的理性,或者神秘(其字义即:"不存在",但是在明斯基的概念中就是异在;这里哲学家诗人依据的是尼采那种"与完全不承认存在的概念相结合的抽象的生成的思想"[28])。其实质就在于神秘的理性克服普通理性无法解决的上帝存在和不存在之间的二律背反, 同时意识到它既是永远死亡的(因为"不存在"),却又是永远诞生的,生成的,然而任何时候都不能最终得到体现及彻底获得有棱有角的存在形式。这样的异在——生成,按照明斯基的看法,是上帝自我牺牲的举动,上帝出于"对世界上芸芸众生的爱,心甘情愿走向死亡,为了大众时刻准备去牺牲,同时他在这个世界上和对绝对统一的追求中,一次又一次地复活"[29]。

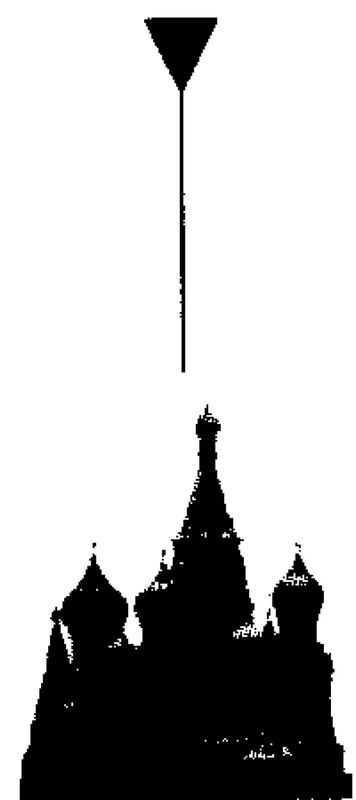
将完全真理神秘地理解为异在——生成的,永无终止的爱的牺牲这一观点,后来被索洛古勃加以独特地发展,并成为其"被创作的"创作的思想基础。作者一直在《噩梦》中寻求这种完全的真理——存在于两条独立的、平行的情节线索中的爱情:洛金——安娜,帕尔图索夫——克拉芙季娅(作家要寻找一种与他的其他长篇小说全然不同的结构形式)。

在帕尔图索夫——克拉芙季娅的线索中,一条狂热的爱情之旅显现出来,这种激情在其高潮时刻甚至达到了某种类似不惜自焚殉身的程度,然而却又被主人公抛弃上帝,浅薄的恶魔思想以及庸俗的日常生活的丑恶压得喘不过气来。

洛金——安娜这条线索的描写处理得比较复杂,其中包含着"罗各斯"和"幸福的化身"爱情结合的许诺。这里不止一次地描写到如何达到所寻求的完美,以及对完美的直接感受。关于洛金这样写道,"每当存在的问题迎刃而解的时候,往往是他充满热情的时刻,而在其他时候,却常常是处于那种令人恐惧的,百思不得其解的痛苦之中。他意识到自己确实和那不再是外在的世界融为一体了,这一刻是完美的,仿佛永恒一样。于是这个世界中的一切,都汇集到他心中,融会、调和成一个统一体,而在其他时间内,这个统一体却似乎是荒谬不合道理的:声音具有了色彩,气味具有了形体,人物形象也发出声响和香气"(《噩梦》,44)。我们注意到,完全真理的形象在这里是通过象征主义的"相适应"的思想塑造出来,而在小说的其他章节中则直接地讨论这个思想(第1章中洛金与克拉芙季娅的交谈)——洛金与安娜的会面(第29章)才得出了这方面的答案。

但是,在洛金——安娜这条线索中,爱情的真理与第二真理愤怒复杂地交织在一起。在洛金的"愤怒"中社会感情实际上是一种极其内在的,潜藏在孩提感受的无意识层中的

一种感情。主人公第一次产生杀死莫托维洛夫的念头（“杀死你——未必不是一件好事”。《噩梦》，166）是在莫托维洛夫兴高采烈地讲述女厨娘玛丽娅和她儿子的事情之后，那些事勾起了主人公孩提时代痛苦的回忆，同时也引发了那些对索洛古勃本人来说也同样十分敏感的，当众惩治和指责的情节。莫托维洛夫讲述的事使“几乎遗忘了的孩提时代那噩梦的恐惧”（《噩梦》，229）又在脑海中重现出来，在临杀人之前洛金心中再一次充满的正是这种恐惧：“洛金犹豫不决地站着，想要转回身，抬起一双忧郁的眼睛仰望天空。某种破灭的、受到粗暴践踏的、埋藏在心底的东西以不顾一切的力量从死亡中迸发出来。对祈祷和恭顺的渴望在心中痛苦地颤抖起来。月亮青幽幽的圆盘发出昏暗的、凶狠的亮光，悬挂在空旷、死寂的天空，那阴沉昏暗的光使人的心冷透，停止了跳动……他知道，童时噩梦的预兆即将成为现实，沉寂的天空和那挂着僵硬的笑容，发出冷冰冰光亮的毫无生气的月亮，以及稀疏苍白的星星都在述说，童年时代折磨人的噩梦现在正在应验。”（《噩梦》，229）



显而易见，出现在我们面前的不仅仅是“厨娘的儿子”对残害他的人的社会复仇，也不是单纯地杀死一个坏人，而是试图以“别人”为化身消除洛金本人深藏在无意识层面上的令人痛苦的、罪恶的过去。我们已经注意到，就其“思想上”杀人这一方面与拉斯科尔尼科夫甚相近似，但另一方面索洛古勃的主人公却不是他的复制品：他没有寻求“我是个胆战心惊的小人，还是理直气壮”这一问题的答案，而是竭力要“从心头搬走死尸，消除罪恶（死亡的毒刺——本章撰写者注），并使魔鬼一般的世界秩序失去核心”[30]。与《卑劣的小魔鬼》的主人公彼列顿诺夫相类似，洛金也希望消灭制度不公正的世界，战胜死亡，他的方法就是以死亡来挽救死亡，但不是用自己的死亡，而是用别人的死亡。杀人是在主人公被“别人”控制的精神状态下完成的（其中包括主人公自己内心世界的“别人”——使用“极不道德的”，应属消灭之列的形式完成的）（《噩梦》，204）。就在杀人之后，主人公吐露出这样一句话，发生了什么事情，当时他明白：“这事是多么残酷——这是流血事件，——看来，又是多么没有意义！”（《噩梦》，233）。

情况之所以变得更加复杂，是因为对实施杀人第二个起决定性推动作用的是安娜——幸福的化身说的几句话：“莫托维洛夫！他是个无权再活下去的人……洛金看了看安娜的脸。那张脸因怒气和愤恨而胀红了。洛金恭顺地微微笑了一下”（《噩梦》，182），（我们想起主人公在杀人之前，所祈求的“恭顺”）。在这里爱的真理和痛苦的愤恨的真理，如同小说其他章节一样紧密地汇合在一起。杀人的动机之一原来是对安娜的恭顺，这也正解释了洛金在心中默默地对安娜的话：“我的祭司和羔羊。”（《噩梦》，233）不难发现，在描写洛金和安娜同在的场合时，古代智慧的公式又以独特的方式变成了现实：“祭司和牺牲品是一回事。”实际上安娜“诱惑”洛金去杀人的同时，就使洛金这个“祭司”也成为了牺牲品。然而按照小说的艺术逻辑她本人也是牺牲品（“羔羊”），后来作家在“被诱惑的诱惑者”的形象身上进一步发展了在这里已勾画出轮廓的主题。这样一来，即构成与神秘牺牲相平行的

线索(上帝出于爱作出牺牲,而主人公们出于对"愤恨"不同层次的理解作出牺牲),并以悲剧——讽刺的形式表现出来。抛开爱和愤恨的区别不谈,上帝牺牲自己而主人公们牺牲别人,在自身的抗争中他们顺从了("忍受了")他们正在反抗的那个罪恶世界的法则,他们本身也不由自主地变成了牺牲品。

2

受生与死控制的(受混乱和罪恶控制的)主题和战胜控制的主题,从这时开始成为索洛古勃的中心主题之一,同时也赋予其第二阶段的创作以独特的抒情色彩(1892—1904)。

索洛古勃在这些年里所形成的抒情"自我",虽然深深植根于公民的和浪漫主义的抒情诗中,并且和其他老一代象征主义者的作品有某些甚相类似之处,但却是俄罗斯诗歌中的新鲜事物。

我知道——普天之下
根本没有别的存在,
所有的哭泣和欢笑,
都属于我,我无处不在。

因此,那种种行径
让众人难受眼里流泪,
因此,在我的心中
感到无限痛楚与伤悲。

(《我知道——普天之下》,1896)

这首诗歌的第二个诗节,波隆斯基写得出来,(试比较《作家,倘若只有他……》),19世纪80年代的任何一位公民诗人都可能写得出来,但索洛古勃的诗作中的"我"跟其他诗人的作品相比,其抒情主人公决不属于传统的类型。

19世纪70至80年代,俄国文学主张塑造这样的主人公,他们明确意识到自己对世界上所发生的一切应负的责任,并善于通过一桩桩具体事件分析世界的罪恶(只要回忆一下,迦尔洵的《艺术家们》,或者《一朵小红花》就足以说明)。然而这些年的文学作品中自我反省的主人公通常意识到他们的"自我"是获得与世界真正统一道路上的障碍,——由此主人公也渴望"从心中除去这个可憎的小上帝,这大腹便便的畸形儿以及这个令人讨厌的

‘我’，他像一条蠕虫，啃噬人的心灵，并贪婪地不断汲取新的养料”[31]。

在索洛古勃和其他老一代象征主义者的作品中，与世界相联系的感觉恰恰相反，不是放弃“自我”，而是扩展和“加大”其自我感觉的范围[32]，确立其独立的，纵使不是绝对的价值，直至极力将其置于世界发展过程的中心，并赋予它“巫师”的地位。象征主义为这种非传统的个性化的观点提供了多种表现形式，而其中采用最多的正是索洛古勃反复锤炼使其达到完美程度的那种形式。在他的抒情主体中“完美的自我肯定”与承担世界事务的一切责任的极限已完全汇合交织在一起了。在这个基础上，俄罗斯诗歌中新的“绝对自我”诞生了，上面所引用的诗即提供了这种“绝对自我”的轮廓，继之又加以发展，并多次变形，直至最终确立：“我是一切中的一切，别无另一个。”（《罪恶一天中仅有的一线光亮》，1903）

索洛古勃按照他的方案创作了一部神话，神话中“自我”的形象仿佛古希腊俄耳甫斯教派的教徒厄洛斯一样，早在创世之前就已存在：“火星刚刚一闪，/ 火焰即将燃成熊熊大火，/ 预示着世纪的创建，/ 诸神响亮地呼唤我。”[33] 按照另一种说法，“自我”或者从混沌中自发产生（“我来自荒野的深渊 /——就像突然冒出的花朵”。3—4 集，112）或者来自创世主的创造（“上帝用湿润的黏土塑造了我，/ 我和大地永不分离”，1896）。神话的各种表现手法不可合并，在这里是基于一定原则的，它不仅反映索洛古勃抒情“自我”的绝对性（“巫术性”），而且也反映其“不确定性”和“多样性”，他的抒情“自我”比其他象征主义者表现得更加直接明显，不能归结为经验主义的“自我”。抒情“自我”常常表现为大写的“我”，但也可写成小写的字母；它往往不是作为一个人来被描写，而是作为一种主观上不受任何限制的声音在作品中鸣响（《罪孽深重的人，要明白，创世主是什么》，1904），或者与人物的“自我”很近似——这种情况下一系列的人物从难以与诺斯替教 * 缔造者区分开来的上帝（《分离的痛苦绵绵无期》，1903），到受诱惑的圣徒彼得（《我因忧愁而消沉》，1904）、魔鬼崇拜者（《当我在汹涌的大海中游泳》1902），甚至形形色色的狗（《白发国王的狗》，1905）都有可能成为话语的主体。这种绝对的、然而不确定的“自我”可能成为无恶不作的“自我”（《我爱在泥泞沼地上徜徉》，1902，等等），但它又是无限的，对世界生命而言是内在的，并且也是创造出来的大自然的主宰（“我为全世界的生命而活着，/ 我不知道哪里是尽头，哪里是边际：/ 我是大自然的主宰，/ 而大自然给予我的，只有顺从的躯体”——《我欣赏人之美》。3—4 集，103）。

索洛古勃的抒情“自我”由于其对世界而言的内在性而否认从旁观察到的任何事物，认为它们都是异己的，“另类的”。诗人始终在寻找对罪恶与死亡的内在观察点——而罪恶与死亡这些非凡现象却正是古典艺术家通常唯恐避之不及的。因此在诗人的艺术世界中，罪恶不再受外界的限制，在“另一个”中，诗人就能够以代表“自我”进行表述的形式创作诗

*．诺斯替教：公元 1—3 世纪产生的宗教哲学学说，是基督教、犹太教各种多神教以及希腊，罗马唯心主义哲学某些成分的结合体）。——译者注

歌，在这类诗歌中"罪恶"的意识进行自我揭露(《我爱在泥泞沼地上徜徉》、《当我在波涛汹涌的大海中游泳》，或者更晚些的《纽伦堡的刽子手》)，在这方面索洛古勃较之其他象征主义者走得更远。

为了解开索洛古勃抒情"自我"这一谜团，诗人所参考的诺斯替教和叔本华的传统，为人们提供了大量依据。"绝对个性"的直觉是诺斯替教的基础(弗·索洛维耶夫的著作问世之后，该学说在象征主义者中间曾相当流行)。而且诺斯替教信徒们的绝对个性(正如同我们这位诗人作品中的"自我")"不知道为什么，突然——它开始完全像人一样行动起来，像人一样具有各种各样的缺点、错误，像人一样有着喜怒哀乐，甚至像人一样犯下血肉之躯的自然人所犯的各种罪行"[34]。

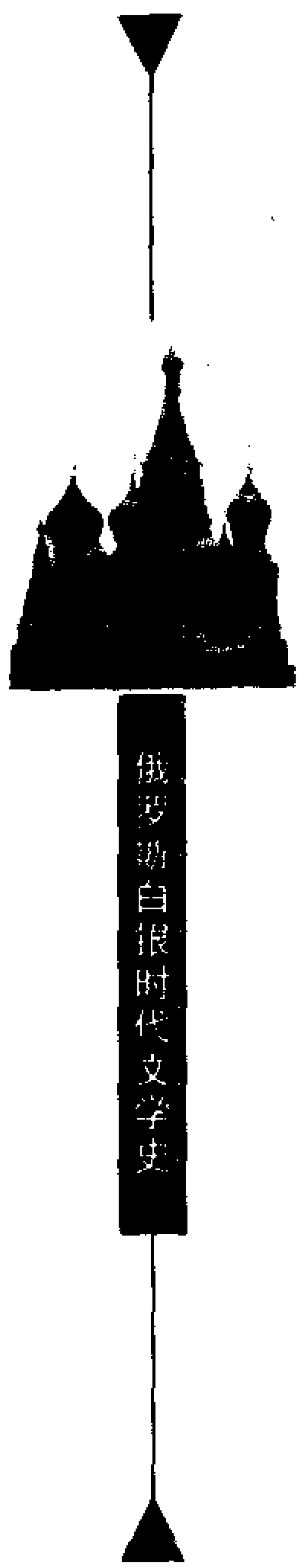
相似之处还远不止于此。诺斯替教信徒们的绝对偶像是"创世主"(在崇拜蛇的教派中他也像在索洛古勃的作品中一样化身为蛇的形象)，其神力与对他隐瞒了真知灼见的上帝不相上下。由于自己不如万能的上帝那么尽善尽美，那么无所不知("神性的圆满")，他在与上帝较量的同时，创造出一个自己的不完美和罪恶的世界。索洛古勃也有一个不完美的、罪恶的创世主(《统治宇宙的蛇魔》，1902)，他表现为与"自我"处在复杂关系中的"另一个"，而同时"自我"本身又宣称自己是上帝——创世主(《我是神秘世界的上帝》、《我睁开彻夜未眠的眼睛》，1896;《克服沉重的积习》，1901;《我令整个大自然着魔》、《墓穴的寒气逼人》，1902;《显灵的时刻来到了》1903，等等)。

我是创世主，但又常常感到自己不完美。这种不完美表现在缺乏通晓一切的知识("我看不透自己，对自己感到陌生)、《我不为任何人，任何事而愧疚》，1896，参看:《不明白，为什么》，1898);也表现在感到自己屈服于某种势力(《在劫难逃》，1900;《一个狡猾的魔法师》，1896);甚至还表现在异常软弱和渺小("我令所有的星斗黯淡无光，/ 多么软弱无力的上帝"(《假如有另一个》。3—4集，87页);"我只不过是上帝。/ 我既渺小，又软弱。/ 这是我咎由自取。/ 在我犯过失的道路上，我是存在的俘虏 / 也永远是个奴隶。"(《哦，抱怨喷薄的亮光》，1904)。他一方面高傲地断言:"我是一切中的一切，别无另一个"，同时却又常常紧张地感觉到那"另一个"的存在，听到那另一个向自己发出的声音(《分离的痛苦绵绵无期》，1903;《假如有另一个》)，而且自己无时无刻，甚至在最不乐意接受的时候竟向那另一个提出请求(《我们为什么作祷告》，1902;《罪孽深重的人，要明白，创世主是什么》，1904，等等)。

但是索洛古勃明显地把自己的抒情"自我"投射到诺斯替教的神话上，神话有助于他尖锐地提出世界罪恶的问题，创世不尽善尽美的问题以及"自我"和上帝—创世主的关系问题，与此同时他又把这种神话与叔本华的观念结合起来。当诗人写道:"为何一次次将我埋葬! / 为何一遍遍把我悼念! / 然而我与这些统统无关，/ 我超越黑夜，超越白天 /……/ 在那令人恐惧的极限后面 / 我高高举起我的灵魂，/ 燃红了霞光一片 / 把爱给予我的生命 /

为为包容世界的心 / 我创造出强壮庞大的躯干。”(《为何一次次将我埋葬！》,1902),——那么，在这里明确无误地是参阅了叔本华有关自然界是世界意志的躯体和有关人的特殊地位的观念。就像躯体和个性一样,——人仅仅是一种服从于理由法则、因果法则、时空法则的“现象”。但是作为世界意志的载体,人原则上是非客体的,非物化的,他是“无所不知,却不被任何人所知的现象”,“他是世界的载体,是一切现象,所有客体普遍的、永远假想的条件”[35]。

同时,索洛古勃揭示,并从艺术上演绎包含在叔本华体系中的重要矛盾。我们人的双重性,按照叔本华的说法,没有“其独立自在的统一体作为基础:否则我们在自身体内,并且不依赖于认识和愿望的客体就有可能意识到自己;实际上我们决不可能做到这点,相反,我们刚刚以经验的形式进入自身体内,并且把自己的认识转向内部,想要完全地意识到自己,就会立即沉入一个无底的空洞,看上去就像一个空心的玻璃球,从空球中传出一种声音,发出这声音的原因究竟何在,我们却无法知晓;于是我们想要设法抓住自己,令我们感到惊惧的是,除了虚无缥缈的幻影之外,我们什么也没有抓住”[36]。



在这里,人的这种不能归结为独立自在的统一体的双重性的思想和这种不依赖世界、不依赖发自我们“自我”的内心最深处的另一个“声音”的直觉,就不可能意识到自己的思想,对索洛古勃来说非常重要。然而,尽管叔本华的这个“答案”有着丰富的内涵,它也如同诺斯替教的神话一样,没有能彻底揭开索洛古勃抒情“自我”的秘密,而仅是作为一个组成部分包含进他的形象的复杂整体中去。特别是诗人独特地发展了“另一个的声音”的内容(没有完全写进叔本华的体系,其实,叔本华的世界意志根本不知道“另一个”:人作为一种现象仅仅是世界意志的一个客体,而决不是“另一个”;同样,人的一切也不是客观的,这是世界意志本身,而不是“另一个”。对于世界意志来说,这“另一个”也有可能就是上帝,然而在这个体系中却没有它的地位)。但正是这“另一个”,“别的一个”(况且以它最高的神的地位)——成为索洛古勃内心最重要的问题,以至在许多方面决定了他对诺斯替教神话的态度。

在诗歌《假如有另一个》中,作为创世主的我承认:“噢,另一个,噢,多么令人惊讶,这是你!/ 周围的一切照旧,/ 而我心中的一切却已改变。/ 内心的隐秘无声地坦露。/ 我的生命像烟一般消散。/ 还有你转瞬即逝的一闪——/ 是幻影还是光线,/ 然而在那短暂的刹那我已超升,/ 反正都一样,/ 不是梦呓,就是灵感。”在此正是“另一个”才成为“一切存在”的载体,这也正是索洛古勃的绝对的但不完美的创造者的“自我”通常所追求的。虽然“另一个”很少直接出现在诗人的作品中,常常是代表绝对的,但不完美的“自我”发表意见,这类抒情诗中“另一个”的意向经常是以冷漠的、讽刺悲剧的观点出现,作者即以此观点来观察自己的抒情主人公。作者的这种立场塑造出该艺术体系中不计其数的抒情“自我”,其中有小写字母的“我”,也有大写字母的“我”,它们是主观上不受控制的“声音”的自我,是无数

"人物的"主体的自我以及运用另外一些使作者和主人公保持独特抒情距离的方法创作出的自我。

索洛古勃的一些同时代人敏锐地发现，在索洛古勃的作者立场中看不到庸俗的主观主义和唯我主义，恰恰相反其中却隐藏着对人类中心论的嘲讽[37]。下面这些令人难以置信的，在古典抒情诗中根本不可能出现的情况，今天看来更加清楚明显：诗人对世界上任何一种现象都没有距离感，他拒绝从旁观察任何一种东西（甚至是对罪恶和死亡），几乎取消"非我"，但对"自我"本身他却不仅从内部，而且也从侧面，运用特殊的讽刺悲剧的观点来加以观察。在我们没有弄清作者立场中的这一明确的特点之前，我们将和诗人在其晚期诗作中所描写的那些人处于同样的境况之中："他们认出一个跟我面貌相同的恶人，/ 可那不是我"（《我创造了迷人的往事》，1923）[38]。

这样的立场使索洛古勃有可能按照自己的方式接近世界大一统的秘密，他始终处于摆脱对他的"控制"的自由状态下，不仅仅保持了自己和世界之间的某种距离，而且也保持了自己和自己的创作感受之间的某种距离。后来诗人意识到自己的诗歌作为"被创作"的创作这一特点不同于"天真"的创作。在我们所研究的这些年代里，索洛古勃一直在探索完全适合类似梦幻内容的形象语言。

首先这是一种对比法的古老语言，它以其本身的内在形式说明"自我"和自然界（广义地说——世界）一开始就是不可分割的：

向着晚霞，向着曙光
我久久地，久久地凝望。

我听见，我的血在沸腾
曙光中传来它的回声。

不知为何我感到欢快，
仿佛整个人都置身火海。

我的血正渐渐消融，
但仍在燃烧、仍在沸腾……

（《向着晚霞，向着曙光》，1896）

另外一种诗人喜爱的形象结构——第五段变形的古老形式，以其语义来肯定"自我"转化为世界的现实性，而不是诗的假定性。此处的转化指的是："心儿在燃烧就像当空的烈

阳，/ 内心变得像天空一样宽广，/ 我的理想也像风儿一样在飞翔"(《我躲藏在草丛中，并躺下》；"我像广阔无垠的地球，/ 默不作声怡然自得，/ 我像满天繁星眨动的目光，/ 拥抱我的整个世界。/ 浓浓的大雾把我遮挡，/ 我给理想添上意志的翅膀，/ 我要将神话般的谎言撒遍田野村庄"(《我爱我的沉默》，1896)。

对索洛古勃的这种形象结构有着各种不同的理解。戈伦菲利德在其中看到一种"莫大的，直至完全与自然界溶为一体的消极性"[39]。斯米尔诺夫也同样以太阳为例子，却断定这儿的"自我"——"吞没了其周围的自然界，外在的改变为内在的，而不是相反"[40]。这两种解释都没有考虑到第五格变形的古老性。而这种古老性正说明各种现象之间的相互转化。在这种情况下——"自我"和世界之间"相适应"的程度是难以用通常分割开来的比喻(或者隐喻)加以表达，而是要求转用神话化了的语言，以达到其在艺术上的体现。

索洛古勃的艺术体系与神话的这种联系，他的同时代人已经认识到。戈伦菲利德将他与丘特切夫相比较，"在丘特切夫的心目中依然残留着的正是神话的，而不是诗歌的对世界的理解"，戈伦菲利德并补充说："他不足以成为诗人，作为一个诗人来说他的那种似乎是诗歌所必有的梦幻(而不是神话所具有的——本章撰写者注)，太少了，索洛古勃也是如此"[41]。诚然，批评家对诗人的神话主义理解过于狭隘，仅仅归结为现实和想像难以区别这一点。巴赫金的认识还比较准确一些，他看到索洛勃在最"直觉地揭开神话的根源和神话的诞生"方面极具"天才"[42]。

但是索洛古勃的神话主义既是直接－直觉的，又是创造性地意识到的("被创作的")。诗人"演绎"神话本身，以及其固有的"不可分性"和对矛盾的"不敏感性"。索洛古勃实现了一个诗学原则，该原则后来被其归纳为抒情的"否定"和讽刺的"肯定"相结合的原则。例如，试将两首诗对比一下《沿着生活的荒漠艰难前行的陈习》(1893)和《活着并相信谎言》(1889，1894)——就是按照这种原则写成的。在第一首诗中追求的一切仿佛诗人都经历过了——全部存在的思想、"自我"和世界相适应的思想、巫术的思想，——这一切都受到抒情的怀疑，并且还是以一种自我欺骗和被存在所"控制"的表现形式出现，在第二首诗中这一切说成"肯定"，然而已经是讽刺的肯定。

这类相互否定的肯定(它们有可能包含在单独的相对比的诗作中，正如作者在一天内写成的，《噢，我的朋友，我淡忘了的朋友》和《噢，我的朋友，我亲爱的朋友》(1897)，但也可能出现在同一作品中)是索洛古勃惹人注目的诗学特点，对这一特点也有着不同的理解。有人把这一特点看成是不负责任的颓废派的"多元论"，最好的情况下不过是指出，诗人作品中的矛盾"和睦相处，因为这些矛盾存在的本身就是诗人世界观的一部分"[43]。在这个艺术整体中确实存在着矛盾，但绝不是和平共处。把它们突出出来是体验真理的一种方法，也是使人们从"所钟爱的思想的种种偏见中摆脱出来的一种方法"(普希金)。索洛古勃是那样一个时代的艺术家，在那个时代里众多的作家(我们可以列举出：契诃夫、安年斯基、

罗赞诺夫、布洛克、布宁、霍达谢维奇)，和思想家建立了非教条式的世界模式，追求“怀疑是永久的创造力量，仿佛它本身包含着我们生活的最根本的本质”[44]。在推翻“最后一个偶像”(安年斯基)方面，索洛古勃占有特殊的地位：他的思想解放扩展到了不承认人类中心论，甚至走得更远，已扩展到了拒绝成为最后一位受自己所创作的“自我”形象控制的有戒心的艺术家。

问题在于索洛古勃的边玩耍边轻松地创造着世界的巫师，不但是万能的，而且像我们已经注意到的那样是软弱的、渺小的和变化无常的。诗人在对巫师的意图作出最富激情的，而且似乎只有一个含义的解释中，存在某种脱离现实和讽刺悲剧的意味。

有什么能干扰
我缔造世界万物，
我的游戏信条
能否给世界带来幸福？

(《不是我建造了围墙》，1901)

我酷爱我的游戏，
在嬉戏中将耗尽精力，
疯狂地向死亡逼近，
死期来临，我将永远安息。

(《我酷爱我的游戏》，1902)

这是诗人对其所创造的(巫师的)“自我”本身的讽刺。出现在我们面前的既不是素朴的意识，也不单纯是诗歌，而是“诗歌的诗歌”(就如同长篇小说的长篇小说一样)，创作的游戏在其过程中创作出诗歌，游戏本身在这儿却成为描写和内省的对象，而创作则成为“被创作的”。

如果抒情诗对索洛古勃来说是这样一个范畴，在这个范畴内受存在控制的现象从内部得到克服，并产生新的世界观，那么散文按其自身特点而言有助于与主人公保持冷静的距离，有助于为描写对象制定作者外部发现的形式。在1892—1904年间的短篇小说中作家集中在童年的主题上，这一主题与其对“神秘”的观点有着紧密的联系。

按照索洛古勃的看法，儿童和成年人的区别在于对“一切存在”怀有一种美好的、游戏似的亲近感，在于他们神秘观的形成近乎纯洁无邪。他们那“转瞬即逝、动荡不定的生活”——已不是寻常字义上的生活。尘世生活的这种状态——既是儿童力量的源泉，也是儿童稚弱的原因，对孩子的力量和稚弱应抱有深深的同情，备加爱护的态度，但是这种态

度却难得见到。

孩童对世界的直接的幻影甚至连聪明的保姆埃皮斯季米娅都难以感觉得到(《献给大地——一切尘世的东西》,1898),幻影这个词对希腊人来说意思是区别于"观点"——"假象"的真实的知识。与保姆的判断——认为这篇小说的主人公萨沙"仿佛感觉"相反,作家却强调指出,萨沙"从来都没感觉到任何事情。可是一切都这么清晰,只不过有点儿奇怪罢了"(《噩梦》,271—272)。作家再现了这种清晰而又奇怪的幻影,因而成为最先在大背景下将孩童那无限丰富的世界引进俄罗斯散文的作家之一:"萨沙翻了个身,脸朝下趴着。草丛中一个完整的世界在他眼前蠕动——草儿生机勃勃,吐出芬香,狗儿来回奔跑,五颜六色的背脊在闪动,可以听到微乎其微的簌簌响声。萨沙更近地伏向地面,耳朵几乎紧贴着地。轻轻的沙沙声传到他的耳中。草儿像蛇似地轻轻摇动,簌簌作响。由于水分不断地蒸发,下沉的小土块时不时也发出轻微的声响。有一股细细的水流在地下悄悄地淙淙流淌"(《噩梦》,270 页)。试对比短篇小说《光亮和阴影》(1894)中的描写:"一股甜甜的水流涌入茶中,细细的小汽泡浮到茶水的表面。小小的银匙轻轻地叮当作响……消溶在茶水中的淡淡的阴影,从小茶匙一直流淌到小茶碟和桌布上",(《噩梦》,233)。

然而,他们正是以儿童不受干扰地观察生活的那种轻松通往异在,通往从背面——从阴影中观察生活,因为这两首诗对他们来说,感到同样亲切。沃洛佳——小说《光亮和阴影》的主人公,恰好是迷恋异在世界的:"沃洛佳对那些事物已经不再感兴趣,他几乎看都不看它们一眼——他的全部注意力都转向了阴影。" 在儿童全神贯注的那些阴影的控制下,儿童正被引导向作家在《卑劣的小魔鬼》中称之为"原始存在的混合物"的东西——一堆破旧不堪、杂乱无章的东西,于是产生了敌视周围的("已存在的")世界的感觉:"在大街上,沃洛佳感到恍惚和胆怯……警察用敌视的目光看了看沃洛佳。房顶上的乌鸦向沃洛佳预示大祸临头。其实悲哀已经埋在他心中,他忧愁地看到,所有一切都是那么地敌视他"(《噩梦》,235)。

孩子在世界上的地位和孩子意识方面的这些特点,按照索洛古勃的看法,要求成年人要以特别负责任的态度来对待。作家把不应有的事物作为大多数小说的主题(《卑微的人》,1896;《微笑》,1897;《死亡的毒刺》,1903),并突出强调俄罗斯文学中"孩子的眼泪"的传统主题,因而才把应有的态度艺术地转化为作者本人的声音。孩子的认识被关怀理解他的成年人加以诠释,仿佛翻译成孩子的语言,来加以描写。然而作家不允许对自己主人公抱有那种"表面化的"、"窥视的"态度,童年如同任何一种秘密一样,如同美抑或死亡一样,不能容忍局外人的目光,不能向他们坦露自己,而且会为了他们的窥视而报复(这也成为成年人小说的主题——《美》1899;《白狗》1903)。在《献给大地——一切尘世的东西》中埃皮斯季米娅对萨沙说:"库尔诺萨娅不喜欢有人窥探她"(《噩梦》,272)。作家对自己主人公的态度也力求站在接近埃皮斯季米娅的立场上:从内心去理解孩子们,不是和孩子的观

点溶为一体，而是在他们身上发现“自主参预”（巴赫金）的观点——爱孩子就要爱他们的自我意识成熟起来，爱他们的“把视线转向自身以外和那种对外在的、超越思维的积极性”的需要[45]。

作者再现儿童的幻影时，正如我们看出的那样，是以独特的方式把幻景翻译成成年人的语言："在微泛着绿色的金黄的麦穗徐徐拂动中，萨沙产生了一种与活跃在他心中的波涛起伏、却又转瞬即逝的尘世生活相适应的感觉。"（《献给大地——一切尘世的东西》，《噩梦》，270 页）在这里由于儿童的认识的关系，象征主义的“相适应”的理论不是作为“假象”，而是作为清晰的但又不因此而丧失其神秘性的现实被描写出来。“相适应”一词使这种现实性成为被另一种意识反射出来的现实性。要知道孩子需要的正是这另一种意识，孩子仅仅看到和感觉到，但是却“难以思考到这一点。模糊的思想闪现一下，接着就熄灭了——于是萨沙又重新陷入沉重的、痛苦的困惑之中”（《噩梦》，207）。

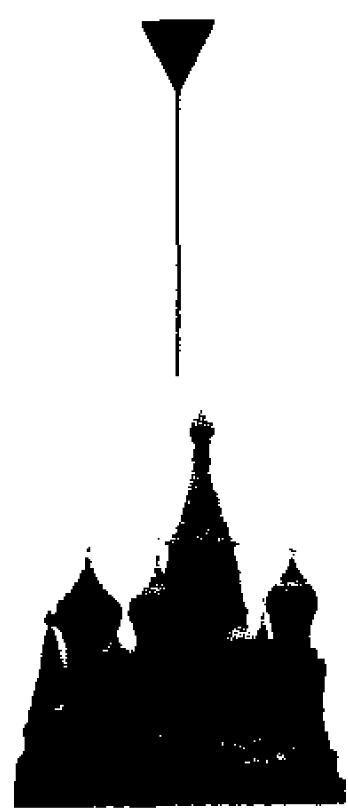
但是“另一种”成年人的意识同样也需要儿童的意识。在这儿它的反射不像在抒情诗中那样，响起“不要相信！”的呼声，而是发出信任的、近乎率直的声音。作者担任的只是语言罗各斯的角色，而孩子的意识却还不能掌握这种语言。因此，运用语言和安排作者声音的水平，对于解决一系列令人苦恼的问题，也就是那些在小说的情节结构方面悬而未决的问题，首先是小孩子受某种情感所控制并以及被上天所抛弃的问题，这种艺术模式是可行的：在创作的艺术世界中，主人公因作者——创造者的语言而被关怀获救，反过来主人公本人又将作者从愚蠢的无休止的犹豫不决中拯救出来。

苦苦思索而悟出的对待孩子的态度在长篇小说《卑劣的小魔鬼》（1892—1902）中发生了出人意料的转折——这部小说不仅是索洛古勃的优秀作品之一，而且也是所有象征主义的优秀作品之一，这部长篇小说为作家享有广泛声誉奠定了基础。

由于印刷的耽搁，1905 年在破坏性的社会剧变的形势下该书才问世，这就加深了《卑劣的小魔鬼》对历史迫切问题和当前大众关心的问题的领悟。在作家生前的评论中已经指出，长篇小说继承了俄罗斯文学的讽刺传统，并肯定了索洛古勃“就其创作特点而言……十分接近契诃夫、果戈理和谢德林[46]。后来安德列·别雷写道，俄罗斯文学从索洛古勃开始“转向果戈理主义”。虽然索洛古勃写作散文的初期（写作长篇小说《噩梦》时——本章撰写者注）还看不到果戈理的影子，然而他的影响力“在索洛古勃创作的繁荣时刻却大大增强了；而后来当他年岁已长，作品失去魅力的时候，果戈理的影响又重新减弱了”[47]。正是在《卑劣小魔鬼》一书中，“描写了外省小市民的世界——又不由自主地重新复活了“死魂灵”们……将《卑劣的小魔鬼》与《死魂灵》分隔开 60 年的，沉积在小市民身上的外省灰尘竟是一模一样的……彼列顿诺夫来自现实”。别雷认为果戈理的创作原则是索洛古勃长篇小说的风格，他在这部小说的前言中以“我用我的苦笑来嘲笑”和“脸丑别怨镜子”揭示出了这一原则[48]。

然而《卑劣的小魔鬼》中的主人公们那灵魂的麻木比起果戈理的人物来严重得多，它的主要人物彼列顿诺夫在这方面既把果戈理的死魂灵，也把契诃夫的别里科夫（《套中人》）远远地抛在了身后，人们曾不止一次地把他们加以比较。关于索洛古勃曾有这样的评论（尤其是长篇小说更是这方面最有力的证明之一）："他对当时现实否定的深度达到我国文学空前未有的程度。"[49]

批评界在评论索洛古勃所描绘的情景的艺术真实性时说道："彼列顿诺夫就是我们当中的每一个人。"[50]作家在赞同这样的观点时，十分肯定地说是大多数。在小说第二版的前言中他写道："一些人认为作者是个很坏的人，他希望描画一幅自己的肖像"[51]（试对照莱家托夫也为《当代英雄》第二版的前言写道："而另一些人很细心地发现，作者描绘了一幅他自己的肖像和他朋友们的肖像……多么陈腐、多么可怜的玩笑！然而从中可以看出，罗斯就是这么创造出来的，在这个国度里，除了类似这样的荒唐事之外，一切都在更新"）[52]。接着索洛古勃又写道："不，我亲爱的同时代人，我的小说写的就是你们……是你们"（《卑劣的小魔鬼》，6）。在这之前他还写道："某些人甚至在考虑，我们中的每一个人，在仔细地审视了自己之后，会真的在自己身上发现无可置疑的彼列顿诺夫的特点。"（《卑劣的小魔鬼》，5）（再对照一下莱蒙托夫的话："当代英雄，我亲爱的先生们，的确是肖像，但不是一个人的肖像，这是一幅我们整整一代人在他们一生中由种种恶习构成的肖像"）[53]。按照这种彼此呼应的意思看，索洛古勃不遗余力地坚持塑造他所处时代的"英雄"形象，但是却绝口不谈自己长篇小说的历史变迁意义及其象征主义、从书名上就已透露出的多义性（所追溯的几个来源，其中也包括莱蒙托夫："可能是伟大的撒旦本人／也可能是官级最小的卑劣的魔鬼。"《写给孩子们的童话》）



今天看来，尽管《卑劣的小魔鬼》与经典的现实主义传统（除了上面提到的果戈理、谢德林、契诃夫、莱蒙托夫还应该提到普希金和陀斯妥耶夫斯基连同他们的《恶魔》）有着根深蒂固的联系，但这个传统在小说中不是唯一的原则[54]。索洛古勃对现实的反映"常常具有双重性，忽儿接近现实主义的社会讽刺，忽儿又接近浪漫主义的怪诞和嘲讽"，并且有时还会朝着另一方向发展，即令人不得不承认《卑劣的小魔鬼》是一部神话长篇小说[55]。然而，如果合乎教律的创世神话是叙述宇宙从混沌中分离出来的故事的话，那么在索洛古勃的长篇小说中，正如已经指出的那样，展现出的却是"反发展（反前进）的情景，人的理智退化的情景"[56]，用作家的话说，即人的理智正重新回到"很早很早以前的混乱状态，回到颓败的混沌中去的情景"（《卑劣的小魔鬼》，312）。

对混沌的控制（正如我们记得的，暗中窥视还没有形成的儿童意识那种危险）在小说中，特别是在作者的主要人物塑造上采用了极限的形式。并且与儿童意识不同，彼列顿诺夫的意识仅仅在这个方面是坦露的，而对尘世生活相反的一极——"全部存在"，却紧紧地封闭起来。因此在主人公的身上"相适应"具有形式缺陷（在这方面彼列顿诺夫仿佛是一个

缺陷——象征主义者)。“彼列顿诺夫本能地感受到了在敌视他的假象下所产生的痛苦和恐惧,然而,那种内在的,用外在定义不能涵盖的全部生活,那种唯一能创造人与自然之间正确关系,而且是深刻的、毋庸置疑的关系的生活,他是感受不到的。”(《卑劣的小魔鬼》,278)

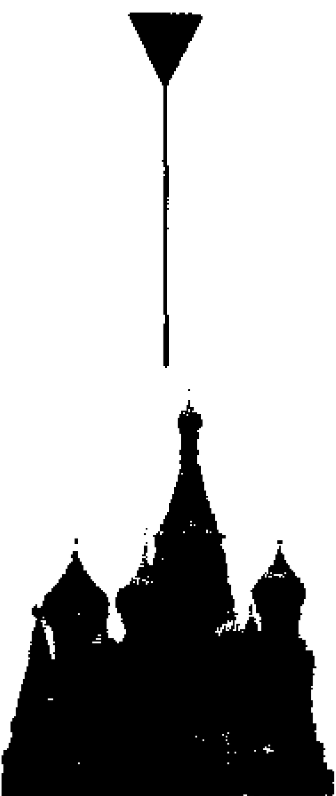
但是彼列顿诺夫不仅是一个有缺陷的英雄,他在小说中还是个缺陷创造者,他以小说主人公的姿态堂而皇之地出现,在这方面戈伦菲利德的论断是比较正确的,他认为《卑劣的小魔鬼》看上去似乎是由彼列顿诺夫本人的毫无道理的梦呓编写而成的[57]。所谓“作品”出于彼列顿诺夫之手的说法主要表现在长篇小说的情节实现和表达了他那种让现实服从于自己的谵妄状态。并且他还制造了《卑劣的小魔鬼》的第二条情节线索,这条线索常常被看作是一条“正面的”,与其原来的线索相对立的线索——萨沙—柳德米拉的线索。萨沙在小说中出现之前很久,彼列顿诺夫曾对米沙·库德里亚弗采夫说:“唉,玛申卡,你好,换身衣服吧。”(《卑劣的小魔鬼》,90)这事之后,同事们就常称米沙为“小姑娘”,来戏弄他——主人公的恶毒本意正注入作为情节的生活之中。彼列顿诺夫后来是谎言的主要传播者,说什么萨沙·佩利尼科夫是女扮男装的小姑娘。

的确,彼列顿诺夫不是有关萨沙传闻的制造者,就像他不是原来情节线索的直接创造者一样——这两种情况都是格鲁希娜和瓦尔瓦拉在捉弄他,但是她们这样做完全符合主人公本人的风格。当格鲁希娜提到中学生佩利尼科夫时,瓦尔瓦拉用地道的彼列顿诺夫的口气说道:“真是长得很不错,像个小姑娘。”格鲁希娜更添油加醋地说:“他怎么会不像小姑娘,本来就是位乔装打扮的千金小姐嘛。”格鲁希娜的解释值得注意(又很符合彼列顿诺夫本人的精神):“他们为了抓住阿尔达利昂·鲍里索维奇的毛病,故意想出这个主意来的。”(《卑劣的小魔鬼》,140—141)瓦尔瓦拉刚跟格鲁希娜交谈完,马上就把她们的发现告诉了彼列顿诺夫;她的讲述“在他心中激起了淫荡的好奇心”,这种好奇心通过他传给柳德米拉,又传遍全城,以至成为长篇小说第二条情节线索的推动力(试对照彼列顿诺夫和柳德米拉所做的关于萨沙的色情之梦)。

这样一来,萨沙也就参与进彼列顿诺夫寻求“地位”和“妻子”这一主要线索之中去,(情节中这两个主题紧密相联,对高雅的,史诗般的“国家 – 妻子”这一对比法作了讽刺性的模拟)[58]——更甚之,由于彼列顿诺夫的努力,萨沙—柳德米拉这条线索竟成为独立的线索。极其重要的是,长篇小说在接近结束时(从 25 章开始)两条情节线索平行地发展,而在化装舞会的情节中却交叉在一起(29—30 章),结尾处又相互对立地发展(31—32 章)。这不仅造成了两条线索的对比,也造成了两条线索的“相适应”。彼列顿诺夫这个形象令人意想不到地竟提高到几乎含有悲剧成分,而柳德米拉和萨沙(“纯洁的小市民”)却遭到讽刺性贬低,而且萨沙还受到主人公“极不正常的怀疑”,对柳德米拉来说,他甚至成了一个“小彼列顿诺夫”[59],成了他的代替者。我们发现,各个人物的神话形象的身分,虽然是以各

不相同的“代码”出现，在语义学上却是相吻合的：如果说萨沙在柳德米拉的梦中是天鹅——宙斯和蛇，那么在彼列顿诺夫身上就能看出格罗莫夫尼克的特征，而且是“魔鬼”的特征（蛇的特征）。两个女人的同一类型的相互补充使两个主人公独特的相似性显得更加突出：瓦尔瓦拉（“陌生的女人”）和柳德米拉（“讨人喜欢的，但也是陌生的女人”）。

彼列顿诺夫是小说中缺陷创造者的形象，又是小说主人这一特殊地位，使得对于理解《卑劣的小魔鬼》至关重要的作者和主人公的相互关系这样一个问题，更加尖锐地突显出来。这种类型的关系索洛古勃在有关儿童的短篇小说中已经初步勾勒出来——这儿只不过因主人公特殊的天性而使这种关系更加复杂，不得不将交替叙述的方法引入小说中来。



亲近儿童的主题之所以成立，是因为恶毒的主人公和折磨孩子的人就活生生出现在我们的眼前，更何况那些受惊吓的，受苦受难的孩子了，还在作者生前的评论中就曾指出这一点：“许多受折磨的孩子，许多无罪和有罪都感受到痛苦的孩子，诸如：卡拉玛佐夫家菲维伊斯基家的孩子，以及彼列顿诺夫家的孩子都经受着绝望的痛苦，向所有的人乞讨，被所有的人诅咒，不胜枚举。我们了解这一情况，只是很少思考这个问题。而当我们想到，当我们看到和感觉到的时候，我们就再也不会鄙视彼列顿诺夫家的孩子了，我们就会对他们加以袒护，并且还会问道：“塑造过彼列顿诺夫的你，怎么还敢塑造他呢？你以什么为他辩解？你说，我们需要知道这一点，为了爱——你说；我们不能不知道。”[60] 吉皮乌斯不仅向上帝发问，而且也向长篇小说的创作者发问，这个问题也将我们引向《卑劣的小魔鬼》那更深层次的思想。

索洛古勃借用作者的声音来回答这个问题，那就是用对所描写的生活和人物的“否定”和“肯定”的独特结合来回答。

正是在这部小说中作家对这种生活的否定达到俄罗斯文学中前所未有的高度，这否定是全面的、不妥协的。在此意义上，一位女研究者的话十分正确：“《卑劣的小魔鬼》的作者描写了尘世的罪恶（标志着作者的审美认识），试图完成“独特的毁灭行为”。揭露、描述总是包含在异化和毁灭的因素本身之内。”[61] 但这仅是一个方面，倘若长篇小说中只有这一方面，作者的立场同主人公的立场基本上就难以区分了，而题词“我要把她烧为灰烬，这个恶毒的女巫师”（诗的第一行，1902 年），从意思上看，与彼列顿诺夫的自白几乎吻合：“我要烧死公爵夫人，但火候不够：她逃脱了。”（《卑劣的小魔鬼》，379）事实上在题词和引用的主人公的话中有两种创作意志相互矛盾（既是主人公—创造者，却又卑鄙、又恶毒）。并且作者的创作意志在对待主人公的态度上思维极为活跃，主人公（如《噩梦》中的洛金）去完成消灭世界罪恶的徒劳无功的尝试，其实他本身就受罪恶的控制。这种活跃的思维就是战胜“控制”，战胜本身的魔性以及战胜对另一个，甚至是极端异己的、可怕的“另一个”魔鬼的魔性。

受到作者无情揭露的恶的化身原来同时也是受苦的孩子（创作者是应为这孩子负责

的),他是"我们当中的一员",甚至与哈姆雷特在讽刺悲剧性方面甚相类似(在假想杀人的场面中,25 章),这一切都说明,作者并没有为彼列顿诺夫辩护,在对他的态度上是采取一种"超乎寻常地积极的"(巴赫金)立场,与主人公本人的生活立场截然不同。"是的,要知道,彼列顿诺夫也遵循各种意识活动的普遍规律,追求真理,而且这种追求苦苦地折磨着他。连他本人也没有意识到,他像所有的人一样,也在追求真理,所以他的不安是模糊的。他无法为自己找到真理,于是走上岐途,最终归于毁灭"(《卑劣的小魔鬼》,313),这是小说中为数不多的一个地方,在这儿作者对其主人公直接表达了这样的态度,通常这种态度不会露骨地表现在作者的言语中,而仅仅表现在他反对"窥视"主人公(那是他最害怕的事),表现在作者用非本人的——直接引语的声音和主人公频繁交流。

长篇小说的作者实际上是能够像普希金那样去怜悯魔鬼——受控制的人的[62],也正因为这样作者本人才得以免受罪恶的控制,因此他不是简单化地用描写罪恶来焚毁罪恶,而是采取一种完全善意的,足以从内部战胜罪恶的作者的立场(只有这样才能实现,用索洛古勃的话说就是《罪恶的自我焚毁》——这是他晚期一短篇小说的标题)。既然对主人公有了类似童话故事中那种直接评价的观点,因此作者只能在他的自我意识终结的地方,以及他转向外部,并需要一个善意的作者—创造者的时候,才会怜悯同情主人公。

3

索洛古勃的下一个创作时期是从 1904 年到 1913 年[63]。这个时期,他的艺术世界的"蓝图"正在定形,他的创作组成的各种要素的比例正在变化。

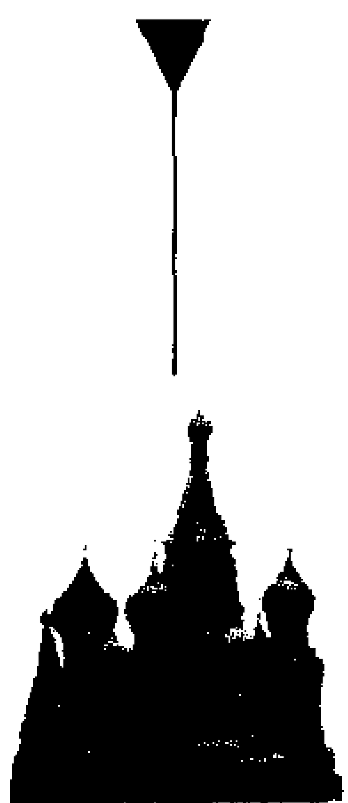
首先,抒情创作的强度有所减弱,尽管索洛古勃一系列主要的诗集正是在这个时期陆续出版的,其中包括 1890—1910 年的作品:《致祖国》(圣彼得堡,1906)、《蛇魔》(圣彼得堡,1907)、《魏尔兰诗歌集,索洛古勃编选并翻译》(圣彼得堡,1908)、《火圈》(莫斯科,1908)。诗人将自己的诗歌重新编辑成书,收入作品集(《美人鸟》,圣彼得堡,1913—1914)中的有:《蔚蓝色的山岗》、《攀登》、《蛇的眼睛》、《珍珠巨子》、《大地的魅力》,以上诗作都是"系列化"的尝试,这种尝试尤为明显地表现在其总结性的作品《火圈》的结构中。

这个时期索洛古勃的散文极为丰富多彩,有:《童话集》(莫斯科,1905)、故事集《烧成灰的假面具》(莫斯科,1907)、《离别集》(圣彼得堡,1908)、《忧伤的新娘》(莫斯科,1912)(《美人鸟》文集中的散文也重新编辑成书,收入了:《地球的孩子》、《不怀好意的女士》、《悲伤的日子》、《变形集》、《追求集》、《渴望》)。也正在此时索洛古勃完成了长篇小说《口蜜腹剑的人》(1894—1912),正在创作《创造出的传说》(1907—1913)。

作家第一次尝试自己在戏剧方面的才能,并且立即成为最大胆、最受欢迎的新剧的创

作者之一。最著名的是他的悲剧《聪明蜜蜂的恩赐》(1906)、《死亡的胜利》(1907)和喜剧《管钥匙的万卡和少年侍从热安》(1909)，而且索洛古勃还创作了近20部剧本（《爱情》、《为我做弥撒》(1907)、《夜舞》、《有毒的花园》(1908)、《卑劣的小魔鬼》改编的舞台剧、《生命的人质》(1910)、《理想—胜利的女人》(1912,与切鲍塔列夫斯卡娅合著)等。

作家也发表评论文章(《我,一本完全自我肯定的书》,1904,《伊丽萨维塔》、《堂·吉诃德的幻想》、《唯一意志的戏剧》、《诗人们的魔鬼》,1907等等)，在评论文章中他的个人神话得以系统化,并对出现在早期作品题材中的"神秘的"神话成分的"被创造的创作"的思想加以反省。



"无限的"或者"统一的"是索洛古勃世界图景("全世界蓝图")作为出发点的因素。只有在无限的意义上才能"使生活得到谅解",才能"克服荒谬或者生活的空虚。只有归于无限的生活才能成为高尚的生活"[64]。这样的强调并不意味着作家忽视现行的生活，恰恰相反,在这些年里,他对俄日战争、1905—1907年革命以及晚些时的第一次世界大战等社会和历史事件都及时作出了反应,这在以往是从来没有过的,但是他仍力求以他对无限的态度来看待所发生的一切。无限的和统一的本身在索洛古勃心中,具有一种给世界提供启示的"大写的我"合乎人物逻辑的形式。从这种不合乎教律的启示的观点出发,历史上基督教的三位一体圣父、圣子和圣灵成为"最后的偶像",对他的崇拜应该彻底根除,而代之以对大写的我的爱[65]。

出现在我们面前的是俄罗斯文学中极为罕见的对个性原则的肯定。索洛古勃从这种立场出发与俄罗斯经典作品,尤其是与普希金进行争论,他认为普希金有着"不公正的自我否定","虚伪的忘我精神"——拒绝"自我",并力图"改变自己面貌"的危险。而正确的放弃个人利益的途径,按照索洛古勃的看法,放弃的不该是"自我",而是自已"偶然的、虚幻的非我;这是一条积极活跃的爱之路,在这条路上我奉献我的一切,而不攫取别人的任何东西"[66]。虚伪的忘我精神只能导致假面孔的改变，而完全的自我肯定才会显露出"真面孔"、"永恒的面容"、"大写的我"——它是爱和改变面貌的行为[67]。

后来索洛古勃在《为我做弥撒》和《我,一本完全自我肯定的书》之中看到了"过分的个性崇拜"、"唯我主义"、"深自内省的个人主义",然而作家将这种立场与"表面上的"利己主义区别开来[68]。这区别就在于"唯我主义者"把自己置于世界过程的中心时,同样意识到,"大写的我也要为这个世界上所发生的一切负起责任"[69],所以他的肩上要承受着"最光荣的功绩和最伟大的牺牲——通向死亡的功绩和生命的牺牲"[70]。因此,完全的自我肯定在索洛古勃笔下就戴上了自我牺牲的("神秘的")行为这顶桂冠,在自我牺牲的举动中实现"宗教信仰与统一的世界意志的融合"[71]。

尽管索洛古勃与年轻一代象征主义者们,首先是戈·伊万诺夫非常相似,但是作家常常以极端个人主义形式表现出来的人格论，却是他们之间的分歧点。在1900年中期至

1910年初期这段时间内，索洛古勃与伊万诺夫的意见明显对立，1905年伊万诺夫确信，个人主义“不仅不会耗尽其激情，相反，它未来还有望达到我们探索的新水平”，毕竟“我们心中发生了某种急骤的改变，某种模糊不清的向共同的那一极靠拢的转变”[72]。作家反对他的论敌这种乐观主义的信仰，提出神秘的自我肯定——“自我”牺牲，同时又对这个“自我”加以讽刺悲剧的阐明，从而使作家与安年斯基、布洛克以及别雷（部分的）“反综合的”和怀疑主义的激情接近起来。

索洛古勃神话部分的一系列主要人物形象：丽利卡（抒情）和伊罗尼亚（讽刺）、杜利齐涅娅和阿利顿萨正是以这种讽刺悲剧的原则贯穿的。丽利卡（抒情）不仅被作家理解为“主观诗歌的意义，而且理解为更广泛的抒情情绪的意义和积极向上的世界观的意义”[73]：丽利卡（抒情）是“完全的自我肯定”，是无限的，是一种什么也没有的东西，是“所期望的可能性的世界”[74]。为了这种世界以外的和积极的肯定，丽利卡（抒情）向世界宣布被消磨掉的“否定”，又从已知世界的诸要素中构建成另一个世界，“其中包含着否定因素的神圣的内容”[75]，这否定不是指没有陈腐的东西的意义，而是在另一种意义上，那就是它们是未知的，而不是已知的，它们是被创造着的，而不是已创造完成的；它们是神秘的，而不是存在的[76]。

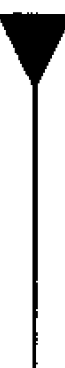
在同一时期内，照索洛古勃的看法，任何真正的诗歌都是从抒情开始，而以讽刺结束[77]，讽刺不是刻意编造出来的赞扬。讽刺是希望严肃认真地“接受、赞许、颂扬，虚幻的东西和现实的事物不相适应是不由自主的，但又是不可避免的”[78]。于是暴露出“世界注定的矛盾性和不确定性”、“任何认识和行动的不可避免的双重性”、“完全对立的同一性”，这种同一性“把诗歌提升到悲剧启示的高度”[79]。

这里出现了两条道路。第一条道路始终处于悲剧讽刺的内部——在“杜利齐涅娅身上揭露出世俗的阿利顿萨的特征。但是因为抒情诗人对阿利顿萨说“不”，“所以他也拒绝了杜利齐涅娅”。按照索洛古勃的说法，这是布洛克的道路。作者所肯定的第二条道路是把悲剧的讽刺改变成神秘的讽刺，在这种情况下，世界的矛盾没有得到解决，而是作为不可理解事物的一种特殊类型的神秘现实保留和肯定下来：“阿利顿萨作为真正的阿利顿萨和真正的杜利齐涅娅被接受了。”[80]

这就是不合乎教律的世界观的创作意识“蓝图”，还冠以被创造的创作的神秘思想的美名。索洛古勃与一般象征主义的立场观点相当接近，按照这种观点，艺术是一种比具有专门形式的活动更大得多的东西，由于把艺术理解为在创作愿望上是“使生活改变面貌”[81]，因而他提出了与众不同的“巫师”方案。他主张创作的神秘性，因为所要寻求的美——“不是已经创造出来的，已经完成了的”，这种美“是正在创造的，因而也是永远富有朝气的”[82]。同时这又是一种多维的创作，是创作的创作或者有追求目的的创作。不同于直接的、质朴创作行为，艺术在此起到自觉内省的作用，需知“当艺术形象本身包含自身起源的历史时，这些形象即具有最有效的力量”[83]。

当然，作家在 1904—1913 年间的实际创作过程比他所勾画的“蓝图”要复杂得多、矛盾得多。早在 1903 年索洛古勃抒情诗中的公民主题即开始增强。在 1905—1907 年革命时期，他也像其他许多象征主义者一样，沉浸于社会变革的激情之中[84]，在自己的诗歌、散文和尖锐讽刺的“政治童话”(1905)中，对当时轰动一时的事件作出积极的反应，在许多方面，正如明茨所认为的那样，索洛古勃又回到了自己的起点——公民诗歌，并与整个民主运动的关系密切起来[85]。

他的诗集《致祖国》(圣彼得堡，1906)收入了 1885—1905 年的诗歌作品，而其中主要篇幅是 1903—1905 年的作品。很明显，这部诗集影响了布洛克较晚期的一组作品《祖国》，但据此也很能说明两位诗人之间的差别。在索洛古勃源源不断大量发表的抒情诗中却没有突出一个妇女形象，也没有绝对的“自我”形象，而这种形象在他的其他作品集中都是相当突出的特点。“大写的我”在这儿是以比抒情主体更广泛的“你”来加以补充，然而“我”与“你”又是一脉相承的。于是产生一种特殊类型的人与自然——祖国的统一：







你广漠平原沉寂的远方
充满了令人痛苦的苍凉，
天空弥漫着伤悲，
沼泽地里低垂的花枝，
无限沮丧，憔悴无力，
呈现出一片凄美。

你那阴沉又辽阔的大地
使忧郁的目光更加忧郁，
心灵充满了怅惘。
但失望中仍有一丝甜蜜，
祖国，你呻吟中有欢愉，
你绝望中有安详。

(《啊，罗斯！在忧愁中精力耗尽》)

在诗中，远方那令人痛苦的忧伤和忧郁的目光；苍凉的天空和充满痛苦的心灵；自然界的无能为力和心灵的绝望；小花朵凄美的景象和诗中的祖国，就像在民间口头创作中一样，是排比的。诗人用形象的内在的语言塑造了祖国和“自我”的浑然一体的关系(实现了较晚时期《火圈》的宣言：“我有不少作品，但你——不是我的，你与我——浑然一体”)[86]。最后一行指引我们参阅巴拉廷斯基的诗歌《两种命运》(1823)：“上天提供两种命运 / 让人的

智慧去选择:/ 或者是希望与激动,/ 或者是绝望与死亡。"但是这儿巴拉廷斯基所运用的对称不仅仅保留下来,而且重新加以戏剧化,不只是对称,而且成为与"自我"不可分割的整体的悲剧形式。

收集在《蛇魔》(圣彼得堡,1907)一书中的诗歌有着不同的特点。它们突出了神话色彩，精工打造恶毒的创造者的主题，使之在诗人的公民抒情诗的语言环境中增添新的意义。

一般来说使各种结构密切联系是索洛古勃的独特之处，这种联系形成了最具体的事物和普遍事物的相互统一、相互补充。在这种结合的标志下,他深刻领悟了自己生活中纯个人的事件——1907 年姐姐的死亡以及对切鲍塔列芙斯卡娅的爱。所有评论索洛古勃的著作都强调了革命后的年代里他的外貌和生活方式方面所发生的变化，这些变化与他那些年的风格、结婚和不断提高的文学知名度联系在一起。这个时期索洛古勃成为最受读者欢迎的作者之一。1909—1914 年间他出版了两本文集,1911 年则又出版了一本评论他的论文集。1908 年,据统计有关评论他的著作的数量在同时代人中位居第一。正是在这个时候,由他组织的文学沙龙《星期天》特别受欢迎,几乎聚集了彼得堡当时戏剧、艺术和文学界的所有名流[87]。

然而尽管有如此的荣耀,索洛古勃的文学声誉却仍然是有争议的。学校的同事们以及像舍斯托夫、格尔申宗、伊万诺夫－拉祖姆尼克这样的文化活动家都认为他是最著名的当代作家。按照沃洛申的认定,他的散文是"俄罗斯语言史上的新阶段[88]。但是在广大读者和评论家的眼中,索洛古勃是最典型的"颓废派分子"、是死亡、妨害社会利益、个人主义、否认道德和色情文学的讴歌者。对评价的这种极端性,戈伦菲利德极力加以调和。按照他的观点,索洛古勃的力量在于,他"在理论上"不同于象征主义者(明斯基、梅列日科夫斯基),而是"本质上的象征主义者",他是"颓废派文艺的最显著、最合理的体现",并且是"颓废派分子"中最俄罗斯化的。在他身上表现出俄罗斯的基本要素——小市民的、平民知识分子的、卡拉玛佐夫的因素,也正是在他身上"俄罗斯的颓废派文艺发现了自己,发现了自己的真正面目,找到了为自己辩护的理由"[89]。

评价之所以有如此大的反差，是因为索洛古勃创作的复杂性和他创作生活立场的复杂性所造成,又由于这些复杂性很少能被那些解释者们给以比较确切的理解而更显突出。虽然他作品的外在结构"清晰简洁",但要理解这些作品却相当困难,这首先是由于他的"抒情"和"讽刺"那种令人难以置信的结合,另外也由于他的两度"演绎"的风格。的确如此,索洛古勃不单单创造了固定的风格("颓废派的"或"小市民的"风格),而且也使它成为讽刺性地间接描写的对象,而这一点却常常不能被批评界捕捉到。这类"被创造的创作"即使在讽刺的原则没有充分明显地表现出来时,也不允许进行单一意义的解释,而肯定的激情则似乎占据主导地位。这也适用于成熟时期的索洛古勃那本有代表性的、总结性的诗集

《火圈》(莫斯科,1908)。

不仅仅是选进这本诗集的大部分诗歌,而且在艺术结构中表现出来的艺术概念本身,都属于新时期的创作成就。在《火圈》第一部——《体验的假象》中,抒情的主体经历了一系列历史的和历史交替的变革。它体现在圣经的、古希腊罗马的、印度的、欧洲的、俄罗斯的抒情人物中,也体现在索洛古勃极富个性化的神话所创造的人物身上,这些神话描写了罪恶的创造者、奥伊拉国以及狗人等。这部分的大多数诗歌是有人物的:以人物的身份,在诗中表达看法。然而,如果在一般有人物的诗歌中,话语的主体植根于自己的角色,又不了解自己的角色,又不能摆脱自己的角色,而索洛古勃的话语主体却保留着记忆,而且从绝对的(再创作的)"自我"的立场回忆起自己过去的"假面孔":"我孤独一人留在极乐世界里,/有人把我叫亚当";"那轻飘飘、冷冰冰、赤裸的身体/涌入我的眼帘,/我渴望现身,/让那激情奔放的美充满人间。/那时人们给了我个名字叫弗里纳……""自我"关于自己变化的记忆(而变化的原则,正如我们所指出的,是索洛古勃诗学的中心原则)在诗集开篇的再创作宣言中得到证实:"我不是第一次诞生,也不是第一次完成外部变化的轮回,我安详地、坦诚地打开我的心扉。"(《火圈》,7)于是《火圈》第一部不仅描写了抒情"自我"的一系列变化,而且其中还潜在地包含着对这些变化持有超现实积极观点的某种可能性。

在以下篇章——《地球的牢房》、《死亡之网》、《烟雾缭绕的神香》中"自我"经过孤独、被俘和远离人群的祈祷等修炼,表明他从外部改变(面貌改变)到内部改变的变化过程。正好在诗集中间——《变化》这一部中变化开始实现。这种变化实现的可能性在于神秘的联系即自然和精神生活"相适应"。诗人的"自我"既是这些相适应——变化的场所(人物),又是对这些相适应——变化提出疑问的意识,也是在这个范围内——通过"统一意志"的自我意识变化的作者——创造者。

通向"统一意志"(该书倒数第二部的标题)是先通过"占卜"(向黑暗的、魔鬼的势力祈求)、然后战胜他们、最后走到"寂静谷地"去的过程来实现的,在这"寂静谷地"里"自我"不再受存在的控制,对存在具有超现实的积极观点,足以实现在第一部中所预定的那些可能性。诗集倒数第二部——《统一意志》——让我们回到了《火圈》开篇《体验的假象》:使自己和"自我"本身分离,变化为无数的"自我",即现在又返回到创作意识和自身的统一。《统一意志》十一首诗中的九首都是混合主义的、巫师的"自我"在发表意见,这个"自我"与《体验的假象》的话语主体的区别就在于,这已经不是作品的人物,而且世界生活的作者了("这是大写的我用自己的意志/把生活升华为意识"(《白天渐渐地消逝、一片不协调的暗淡》)。

可是在这一部的第一首诗中已经向这位作者——创造者表示出讽刺的"肯定",揭示出他的悲剧矛盾性。现在在新的("巫师的")高度上"自我"看到的不仅是自己的不完美和不自由,而且看到自己"无穷尽的罪过"(《我使整个自然界着魔》)诗集的最后一部《最终的安慰》更加强了悲剧的讽刺("大写的我,依然是孤零零的我")。再创作的游戏,如同最初的

创作体现，实际是被包括进反复循环，甚至到死都不停止的《火圈》之中："死亡女神，立刻行动吧，/ 去毁灭那不道德的自然界，/ 再一次给我以自由 / 为了创造。"(《奇迹出现的时代来临了》，1903）

《火圈》作为肯定的总结恰恰表现在其缺乏思辨的综合（十分精细地安排在结构中）替代这种思辨综合的悲剧讽刺的冷静、摆脱世界和"自我"的控制以及接受自己的使命——做一名粉碎一切幻想的人、做一名"可能实现的世界"的不能自主的——自由创造者。千方百计甚至以死为代价战胜"不道德的自然界"那种不可能性就成为该诗集悲剧性总结，无论在这本书中，还是在索洛古勃的全部创作中照例看到的都是在为那种不可能性作辩护。

实际上，索洛古勃将死亡理解成不只是一种摧毁的力量，而且也是一种创造的力量（这方面参阅巴拉廷斯基的艺术经验特别有意义），然而同时他也认为这种创造潜力是有限的。以死亡为代价所产生的一切是"合乎教律的"，这是预先注定的，而且注定要"永远重复"，这种重复与"神秘"过程恰恰相反。按照作家的看法，只有爱情才能创造出绝对新的、"不合乎教律的"、不是按照"世界蓝图"的构思预先规定好的、独一无二的事物。由此，以独一无二的创造举动，即建立在爱情基础上的牺牲，去冲破那永远转动的熊熊燃烧的火圈，就成为艺术家坚持不懈的追求。对索洛古勃来说基督的功绩就是这种不合乎教律的创造的原型，《火圈》的悲剧就在于恰恰是这种战胜死亡的改变始终没有实现。

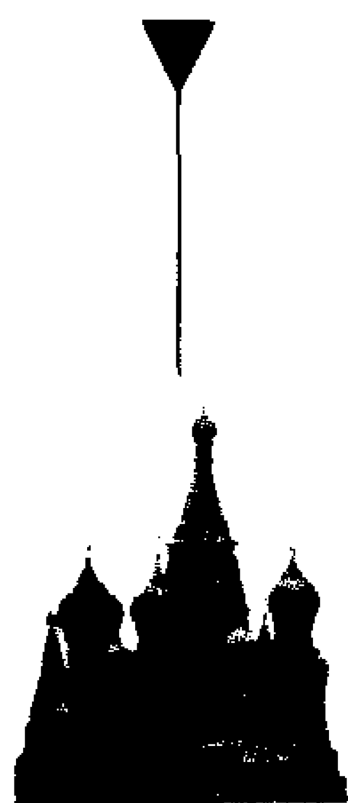
寻求不合乎教律地改变现实的面貌和"被创造的美"与抒情在戏剧中平行发展。众所周知，正是在这些年内，戏剧不仅在创作方面，而且在象征主义者构建生活的理论方面都具有十分特殊的意义。伊万诺夫期望通过戏剧实现向"全体的"艺术过渡，向神秘剧般改变生活面貌过渡。而曾与其论战的别雷却认为，戏剧中"艺术形式力图扩展到有可能成为生活"[90]。索洛古勃创立了与一般象征主义原来的戏剧有共同之处，而又新颖独特的戏剧实践和唯一意志的戏剧概念。

如果说抒情诗面向希望能够实现的世界，那么戏剧，按照索洛古勃的看法，是从讽刺地"肯定"世界——从塑造世界的场景、"假面"开始，而以秘密的宗教仪式结束。但是在戏剧作品中"作者"无论怎么离奇，比起抒情诗人来说，与《体验的假象》之间的联系还是不那么密切，而更接近"圣像"：他将抒情诗人的假面具代之以"半假面具"，但仍然没有露出自己的面孔。他希望人们能从他微笑时唇角弯弯曲曲的鱼尾细纹认出他来[91]。作者在索洛古勃的剧作中的特殊地位导致了戏剧冲突的传统结构的改变。

在索洛古勃许多悲剧中主要的戏剧情节不是在人物与人物之间展开，而是在人物与主角（创造者）之间展开，同时也是在主角和"作者"之间展开。象征爱情的主角在悲剧中致力于实现自己的构想：他力图把场景改变成秘密的宗教仪式，为此才需要众多人物。在《战胜死神》的《序幕》中悲剧的主角——杜利齐涅娅带着阿丽顿萨的假面具走动，于是任何人——无论是昔日的国王，还是现代的诗人——谁也没认出她来，诗人说："这位古怪女郎

答应为我们表演。"她回答说："这仅仅是一场表演，或者是使表演变成一场秘密的宗教仪式，则要由你们自己来决定。"(Ⅶ,21)关于这一点——她在序幕结局的对白中又说道："表演依然是表演，不会成为秘密的宗教仪式。但是我不愿抛弃自己的构想。"(Ⅶ,24)悲剧成为主角实现这个"构想"的尝试。当第三幕中听到杜利齐涅娅在说"睡觉的人们，起来吧！"时(Ⅶ,43)，他们都转向舞台上睡在王宫里的人物，转向序幕中的人物，而能否将舞台场景变成秘密的宗教仪式，则取决于能否唤醒这些序幕中的人物；并且还转向来看表演的观众们，但是这些观众却被主角的意志引诱进秘密的宗教仪式方面去。

索洛古勃发现了独特的戏剧发展进程，正由于这种进程，戏剧体裁的中枢——真面孔和假面具的表演——成为戏剧情节发展的原则。在《战胜死亡》的序幕中，杜利齐涅娅带着阿丽顿萨的假面具在走动，而阿丽顿萨却带着女王奥尔特鲁达的假面具走来走去。他们的真正面貌在假面具下不为人知的这一点，不仅使人物难以从表演向秘密宗教仪式过渡，而且产生了用假面具表演的新游戏，这种游戏有可能陷入愚蠢的无休止地变换角色的危险中去。未被认出的杜利齐涅娅的愤怒成了主要一幕的情节；她戴着新的玛莉基斯塔的假面具，用以自己的女儿阿莉基斯塔偷换女王别尔塔的手段，又引发了新一轮的对人物的考验。



按照戏剧的逻辑，这种偷换——不仅是对其他人物的考验，而且是对杜利齐涅娅本人的考验，她把真正的女王变成自己取得胜利的一种工具，从而承受着悲剧的罪过。我们面前出现的是悲剧的耀眼光芒(古希腊罗马的"吉布里斯")和由于愤怒使爱情蒙上的阴影，这一切可能出现的情况作家在《噩梦》中已经看到。主角既然已走上了这条道路，也就充当了不完美的、罪恶的创造者的角色，同时怂恿其他人物为所欲为，而表演并不是像主角设想的那样，变成秘密的宗教仪式，反而变成了悲剧。于是，国王在序幕中仅仅是个智力有限的人物，而在主要一幕中竟成长为悲剧的英雄：虽然他爱阿莉基斯塔，但却不能原谅那游戏和偷换行为，他宁愿去死，也拒绝跟她出走，于是死亡胜利了。

"作者"在全面展开的悲剧中，其地位是独特的。索洛古勃认为，作者不是悲剧的英雄，而是悲剧的不幸[92]。他不仅是众多角色的"不幸"，而且也是主角——创造者的不幸，主角——创造者奢望在人物中占据作者的地位，并且用愤怒偷换爱情。然而真正的"作者"在悲剧中有着另外一种地位。作为主角，他希望人们了解他："他用所能搜索到的全部语言说着同一件事，他不知疲倦地呼唤着同一个名字。假若人们没有听见……"(Ⅶ,11)作家要求我们考虑他作品的前后关系，至少期望能了解他的并没有被愤怒控制弄得模糊不清的立场和主角立场之间相对立的情况。唯有"作者"对正在发生的事情有着超现实的积极的观点，并且任何场合都不干预剧情的发展(与主角——创造者不同)，而是用纯戏剧的手法暴露事件的悲剧本质。

我们不仅不能将主角的宣言归属于作者，而且也不能把结局中鸣响着的"缺乏激情的

声音"当作作者立场的表露(Ⅶ,54)。这个接近主角意图的声音是想把结局的场景冒充为爱情的胜利,但是实际情况表明,出现在我们面前的只不过是场景,虽然也是悲剧的场景。如果我们"真正了解""作者"及其创作意志,并且始终跟踪其创作意志,场景才能成为神秘的宗教仪式。然而,要真正了解作者的意志,我们只能根据他的神秘的讽刺,根据"他唇角上出现鱼尾纹时的微笑"(Ⅶ,11)——全部悲剧直到最后一句话和"缺乏激情的声音"都流露出这样的微笑。

《聪明蜜蜂的才能》也是双重表演的结构:主角和其他人物,"作者"和主角。这个剧也是以主角(爱情——阿弗罗基塔)对一个人(普罗捷西拉伊)大发雷霆作为开端(Ⅶ,89)。两部悲剧的共同之处在于都有主角由于愤怒而产生念头的情节,都有把各种人物变成只追求个人目的的诸神游戏的工具的情节。女朋友的剧终独白显示出主角的积极性在剧情发展中的决定作用:"死了,拉奥达米娅死了,啊,死亡多么美好!哭吧,为亲爱的拉奥达米娅痛哭吧,把哭泣和巨大的喜悦联接在一起吧,赞美吧,赞美天仙般迷人的女人!赞美不幸的阿弗罗基塔!光荣,光荣属于你,阿弗罗基塔!天仙般的你,战胜了死亡!"(Ⅶ,130—131)总之,不是女主人公,而是使她成为自己工具的主角战胜死亡。然而,像索洛古勃作品常有的情况那样,我们仍然不能将这段独白与作者的观点等同起来。

有这样一种意识进入拉奥达米娅眼界之中:诸神为了在游戏中追求自己的,对人们来说却是陌生的目的而捉弄人。由此引出了女主人公的一段独白:"你们,不公正的诸神!……啊,颤抖吧,——诅咒就像炙热的灰烬倾落到你们的头上!一个男子汉从大地的尘埃中挺立起来,以血还血、以牙还牙针锋相对地回敬你们。"(Ⅶ,87)通过第一幕中蛇的预言暴露出阿弗罗基塔的立场也并非那么绝对。当彼尔谢弗娜抱怨,只有死人才到阴曹地府来时,蛇竟郑重地说:"连冥王也一样下地狱。"(Ⅶ,68)但是彼尔谢弗娜并不理解蛇的话。显而易见,这个预言讲的是:耶稣基督将来也要下地狱,他的独一无二的牺牲,以及战胜死亡的胜利,蛇的预言引起了"远方普罗米修斯嚎叫"的响应(Ⅷ,69)。

因此,"作者"在这部悲剧中与主角相比较更具有某种丰富的思想内涵,所以不能够将他们的地位等量齐观,虽然悲剧中创造者的许多独白常常逐字逐句地重复着索洛古勃诗歌和评论文章中的诗学公式。"作者"看到并且揭露出创造者——主角的丧失理智和悲剧性错误,——由其局限性和"不正确"的世界观造成的结果:这个世界上的一个人被当做世界上各种势力角逐的工具,被当做各种假面具构思出来。但"圣像"并不属于这些势力之列,他是神秘的,属于人物看不到,只能隐隐约约预感到的那个大写的"他"(大写的"他",基督——此处不作"合乎教律"解,而作"神秘"解,因此这儿与索洛古勃过去号召打倒"最后的一批偶像"的观点没有矛盾)。"作者"的统一意志倒成为悲剧结构中大写的"他"的替代者,不过"作者"的统一意志我们只有间接地——根据神秘的讽刺才能了解。

这种深深隐藏在悲剧中的讽刺,比在喜剧中还要露骨得多。女研究者在《拿钥匙的万

卡和少年侍从热安》中敏锐地发现了"俄罗斯象征主义的主要神话,有关人世间美的化身的神话"[93]。这里也有杜利齐涅娅——阿弗罗基塔的表演,但不是以悲剧的形式,而是以粗俗简陋的,或者风格上优美的形式演出。两幅画面的平行线索对比展开很富有讽刺意味,这种平行线索使画面成为两种各不相同的"阿莉顿萨式"爱情的假象(1909 年版的剧本印成两栏,更清楚地显示出俄罗斯和西方对情节的两种不同解释的对比)。为喜剧预先刻意安排的两个故事的幸福结局也富有讽刺意味,在这两个故事中,剧中人物使用我们已经熟悉的偷换的方法避免了死亡(代替万卡去死的是"坏透了的鞑靼人",而对热安以放逐代替死亡;喜剧的两位阿莉顿萨则分别以一顿殴打免却了死亡)。在索洛古勃的笔下,表演既没有成为悲剧形式的,也没有成为喜剧形式的神秘的宗教仪式。只有体现在戏剧艺术整体中的作者的"统一意志"仍然是某种承诺难以实现的可能性,于是在统一意志中抒情的"否定"和讽刺的"肯定"结果还是没有归纳为一类。

这也是 1904—1913 年索洛古勃短篇散文的明显特点。早在 19 世纪 20 年代巴赫金就曾指出:"索洛古勃短篇小说的基本特点就是沿着两个方向进行叙述……在老的短篇小说中全部事件都容纳在一个统一的、整体的、紧凑的事实中。这些事实一环扣一环,只是偶尔为不同结构的抒情感想留有一定余地,例如契诃夫的《黑衣教士》……索洛古勃作品中的双重性随处可见,不见是固定在一个方向上。[94] 最近以来索洛古勃散文的这个特点被凯尔德士解释为决定论和非决定论的,形而上学的存在观相互联系的结果,这些理论在作家头脑中不会像"中国长城"那样被隔离开来的[95]。凯尔德士注意到该现象与浪漫主义两种世界的区别并为了说明它提出了一个术语——"后现实主义"[96]。

的确,与浪漫主义的生活和存在不能相互结合的观点不同,索洛古勃的存在和"超存在"不能结合,在那"超存在"之中,"已经丝毫没有存在,然而一切存在又都存在于"超存在"之中,并为"超存在"而存在"[97]。我们要强调指出,索洛古勃的"超存在"(或"神秘的"非存在)不能与"主观主义的原则"混为一谈,尽管"超存在"缺少了"主观主义的原则"是不可思议的。巴赫金说道:"意识具有独特性,具有主观的方面;对其自身而言,意识本身的术语中既不可能有开始,也不可能有终结。这个主观的方面却又是客观的(但不是客体的,不是物质的)[98]——在索洛古勃的术语中这个主观的方面是神秘的。

对世界的这种理解导致了索洛古勃的现实不能纳入统一的囊括现实的"蓝图"中去。作家有意识地力求克服那种臆造的,从他的观点看,"我们贫穷生活"的唯一性——这已成为这一时期短篇小说(但也包括长篇小说)的主要情节。而变化则成为这种情节的不变的主题。

急剧的变化可以具有日常生活的、甚至趣闻轶事的色彩(《突变》,1904;《骑马的小警官》,1907),但也可以写出改变面貌和创造奇迹的主题(《变水为酒》、《渴望的人们》、《雪姑娘》,1908)。多数情况下,蜕变会导致衰落,直至对象完全消失(《野兽统治的国家》,1906;

《小人》,1907),但是蜕变也可能意味着上升的发展,这种发展有时就像游戏一样开始,而到后来则具有无疑的(虽然不是"物质的",而是"神秘的")现实性(《小白桦》,1909;《宣布死刑》,1907;《忧伤的未婚妻》1908)。改变面貌和创造奇迹的主题占有特殊的地位,这类主题常常是在福音书中寓言故事的背景上不按教律地加以处理。

在短篇小说《变水为酒》中,改变面貌的奇迹不应该由教师来完成(像福音书中的情节那样),而是由女主人公本人来完成的。教师对她说:"喝下这碗圣洁的水,你那颗创造奇迹的心就会把水变成真正的酒。"[99] 接下来:"年轻的姑娘喝光了这碗水,巨大的喜悦使她容光焕发。那像又甜又辣的酒一样的水使她酩酊大醉,她欣喜得流下了眼泪,一边赞扬教师和预言家,一边激动地欢呼。"(XI,241)这时是否发生了改变面貌的奇迹呢?在教师的言谈中也好,在叙述者的话语中也好,水还是水,而酒还是酒,也就是说从外在的观点来看,奇迹并没有发生。但是对身临其境的姑娘来说,奇迹发生了。这正是在内在的和外在的观点之间无法形成该情况下的"统一观点"。他们中任何一方都没有提出唯一正确的立场——无论是其他人物,还是叙述者,都保留自己的看法,同时也不否定对方,"酒宴主持人和年长的、头脑清醒的客人都不明白,这位被普通的水灌醉的姑娘有什么可感到喜悦的,甚至笑得流出了眼泪,还高兴得大喊大叫"(XI,241);不过人们一面称她是经神失常的人,"一面又羡慕她——因为他们知道,她看到了巨大的秘密和令人惊讶的奇迹;天堂呈现在她的面前;上帝还跟她交谈"(XI,242)。

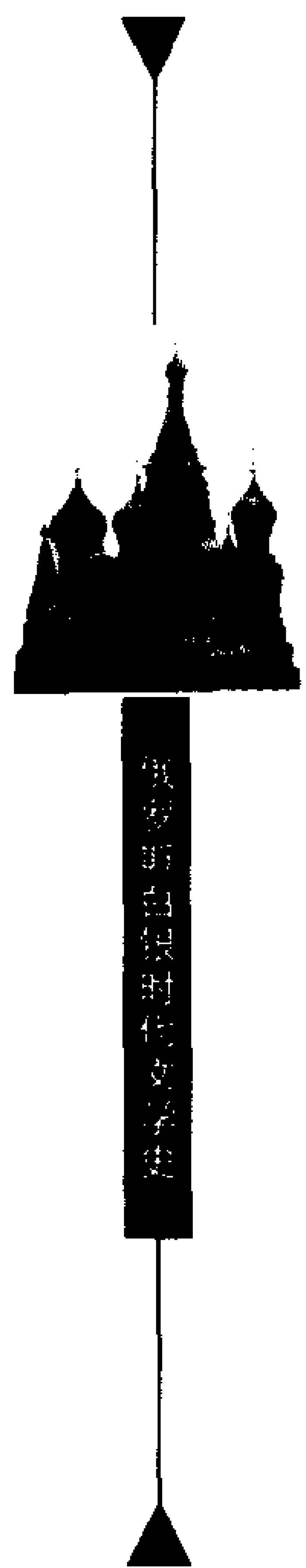
在《聪明的姑娘们》(1908)中,两种观点同样不能相互一致,小说中五位聪明姑娘所渴慕的未婚夫只有一种不合理的情况下才会出现。在这些宣传福音书的寓言故事中,作家的立场不合乎教律的倾向特别明显,他竟对奇迹同时说出抒情的"否定"和讽刺的"肯定"。在另外的情况下——保持两种观点原则上不一致的条件下——有时强调这一方多一些,有时强调另一方多一些。于是,在《镀金的楼梯》、《通向埃玛乌斯之路》(1909)、《渴望的人们》(1908)、《未出生的人的吻》(1911)中明显地突出"奇迹",而在《令人愉快的梦》、《伊万·伊万诺维奇》(1909)、《记住——不要忘记》(1911)中强调的则是"现实"。在这两种情况下,对立的观点"没有当作古怪行为埋进现实中,而是以细小的、微不足道的细节形式描写出来"[100]。

而这种艺术原则成为这一时期长篇小说《口蜜腹剑的人》和《创造出的传说》的基础。其中第一部长篇小说重点揭露一个所谓英雄的神话("一个变成恶棍的光辉灿烂的英雄")[101]。第二部恰恰相反,写出了一个创造奇迹的胜利者——格奥尔基·特里罗多夫——的神话。然而当作家在《创造出的传说》中仿佛向自己提出通过神话创作改变生活面貌的任务时,他保留了悲剧——讽刺这一侧重点,以及我们在其短篇散文中见到的那两种观点不相一致的情况。

《创造出的传说》中改变生活面貌的问题是经过了多方面的思考——从社会的改革和

教育体制的改变，到变因循守旧为清明开朗和战胜死亡。三部曲(《阴间的诱惑》、《斑斑血滴》、《烟尘与灰烬》)开篇有一段作者插入的话，多次在评论作品中被引用："截取一小段生活，粗陋的、贫乏的生活，用它创作一个美丽的传说，因为我是诗人。沉溺到黑暗中去吧，暗无天日的生活，浑浑噩噩的生活，或者让猛烈的大火燃烧吧——在你头上，生活；我，诗人，将高高举起我创作的关于奇妙和美丽的传说。"[102] 所有评论《创造出的传说》的人都认为，这是作者的宣言，既然传说的主题在人物的言论中经常重复，那么"索洛古勃的美学观点跟他的诸多人物(首先是特里罗多夫——本章撰写者注)的美学主张是完全相同"[103] 的论断就变得更加复杂。果真是这样吗？这里是否表达出了索洛古勃的美学观呢？

实际上，这正是索洛古勃的美学风格极具特点之处，即突出两种真理中的一种。三部曲的第二部长篇小说的开头提供了另一段作者的插话，其中从未怀疑过的唯意志论那种改变生活面貌的激情却遭到否定："我们只是坚信，我们只是等待。而你们，继我们之后出生的人们，去创造吧！"(《创造出的传说》，195)两个宣言之间的矛盾不仅仅合乎逻辑：其中第一个是以特里罗多夫的视角提出来的，第二个是以达维多夫的视角提出来的(该宣言也是在两位主要人物争论之后才成为可能，因为在争论中主人公彼此都无法听到真理)——而且这两种真理叙述者都听到了。如果其中第二个宣言给人以隐晦的感觉(似乎达维多夫的形象说话吞吞吐吐让人捉摸不透，在他的身上可以辨别出基督的影子)，这还说明不了宣言不具有重要意义。但是长篇小说一开始就肯定的正是那种已成为一位主人公激情的被创造的创作，却绝不是偶然的。



索洛古勃让一位与自己精神相符，风格相近的艺术家——特里罗多夫——成为长篇小说的主人公，并且给予他以特殊的地位，这与其说是人物的特点，还不如是一般长篇小说作者的特点。作家虽然在人物的安排上继承了陀斯妥耶夫斯基的传统，但与其不同的是他这么做，完全是为了使自己钟爱的被创造的创作的思想经受考验。他把个人创作的巫术方面的问题及自己对"两种真理"的理解统统转达给特里罗多夫——这两种真理是"不能融为一体，又不可分割的，永远相互敌对，又永远处于秘密的、不可知的相互结合之中"。(《创造出的传说》，452)正如索洛古勃本人一样，他的主人公不接受这两种真理在分割情况下的任何一种，而且把它们理解为不是"已经存在的"，而是神秘的——这就是作家和一直坚持跟他唱反调的唯一论敌埃玛努伊尔·奥西波维奇·达维多夫公爵（俄罗斯化了的耶稣基督的名字)争论的意义所在。为了回答达维多夫"关于信仰，关于奇迹，关于借助奇迹实现人们所期盼的、必然到来的世界面貌的改变，关于战胜时间的束缚和战胜死亡本身(《创造出的传说》，192)热情洋溢的讲话，特里罗多夫(这个人把自己的一生正是供献于实现奇迹的事业)宣称："您要知道，我永远都不会和您在一起，永远都不会接受您那套予人以安慰的理论……不管您说得多么华丽动听，那只能诱惑弱者，我一点也不相信……离开我吧！……没有奇迹，从不存在复活。任何人都战胜不了死亡。在因循守旧、杂乱无序的世

界之上恢复统一的意志——那只是还没有建立起来功绩。"(《创造出的传说》,193)

如果说在这个场合下赋予公爵以基督的特点，那么同样也赋予特里罗多夫以诱惑者和创造者的特点:特里罗多夫否认已实现了奇迹这一事实,并将奇迹理解为正在神秘地出现的事物,而不是已经存在的事物,尽管如此,但他仍然敢于担负起发扬体现奇迹的首创精神的使命,而且"至少可以或多或少地加速事件的必然进程"。他的多种多样的活动都是受到这种思想的鼓舞。

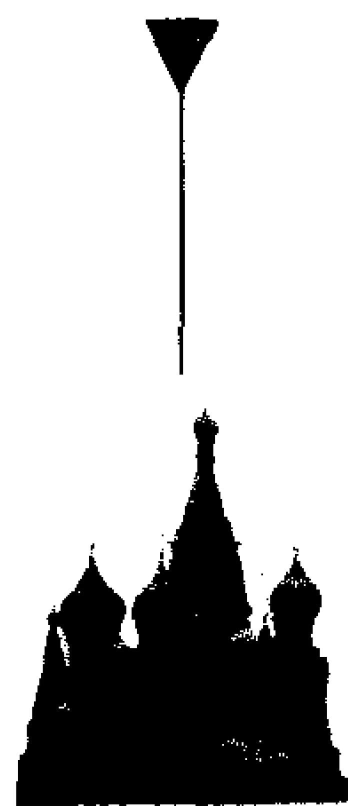
但是,特里罗多夫正是作为主人公——创造者才不同于对他持保留态度的作者。在三部曲的第三部小说的开头作者就指出,"特里罗多夫仿佛觉得个人在历史上的作用是永远。而且牢固地确定了的……特里罗多夫认为,实验将表明社会主义制度的必然性……他还认为,为此可以利用奥斯特罗夫王国。特里罗多夫觉得,这个国家好像是进行实验的合适的对象"(着重号是本章撰写者注)(《创造出的传说》,439)。此处(如在其他许多地方一样)作者从旁看到主人公不容置疑的信心,以及他对生活、对正在成为他实现目标的工具的人们,那种物化的——实验的态度。巴赫金注意到了这一点,他强调"特利多罗夫追求的是从各种物品中只拿取那部分人们为你所提供的东西……他辨别出物体中的物质性,并加以否定,而物体中的另一方面对他却有着特殊的意义,因为其可以伸入他的心灵——精神自传的范围中去"[104]。

在这些情况下,作者和主人公之间的界线是很明显的,但这并不妨碍作者对特里罗多夫的态度与他本人对世界的态度——满含同情的、尽管是以讽刺的观点迥然不同:"他拥有能够解开空间和时间之结的无穷的力量。他知道的东西很多。倘若他竟不知道,一个人最需要知道的东西是什么,那么对一切人类智慧的诅咒不是要陷入致命的无知之中吗!"(《创造出的传说》,453)作者对主人公竭力追求却又实现不了的改变世界面貌表示出讽刺的"肯定"。这表现在长篇小说从头到尾多处描写那"有意粗俗和狡诘怪诞"[105]的风格中,表现在对特里罗多夫觊觎王位的讽刺描写的情节中，也表现在他从天而降那庄重而喜剧化的场景中。尽管自己极力追求成为生活的作者——创造者,特里罗多夫却仍然只是长篇小说的主人公——值得注意的是，有一天他竟然悟出了这一道理:"我与您竟是这样——他对伊莉萨维塔说——我们都感觉自己是活生生的人,对我们来说,有什么东西能比我们的生活,比我们对生活的感觉更加确定无疑呢?也许,我与你——根本不是活生生的人,而仅是长篇小说中的出场人物而已，而且小说的作者也丝毫没有因为只关心外表的逼真而感到不好意思。"(《创造出的传说》,115)

长篇小说作者确实把注意力集中在其他方面。如果把描写主人公的笔墨重点放在直接干预生活的方向上,那么作者就会以同情而又讽刺的态度对待这方面的活动,并担负起其他的职能:创作一种依他的观点来说,可以成为改变生活面貌模式的艺术作品。这就会增加长篇小说这种形式的思想负载量。"自由体的长篇小说",它肯定了不合乎教律的"没

有权力和没有准则”的世界模式，其结构本身就具有一定的意义（《创造出的传说》,460页）。在小说艺术结构中使“单调贫乏的生活”变成“无穷无尽的潜力”,各种各样世界的“相适应”也得以实现。

这最明显地表现在索洛古勃的人物经受着“双重的生活”。当流氓袭击伊莉萨维塔的时候,她体验到一种很特别的心理状态:霎时间的黑暗变得那么漫长,明亮的一瞬从暮色苍茫的天空跌落进黑暗之中(让我们回忆起,“明亮的”曾是《给大地——尘世的一切》中小孩子特有的感受——本章撰写者注)。瞬间竟成——从生到死的一生。翌日清晨伊莉萨维塔清楚地回忆起这一奇特生活的过程—— 一条崇高的、悲伤的路，王后奥尔特鲁达的生活。于是奥尔特鲁达窒息而死时……轻轻的脚步踏着草地的沙沙声唤醒了伊莉萨维塔”(《创造出的传说》,144—145)。这个情节成为多次重复的情节。



但是,奥尔特鲁达也经历过伊莉萨维塔的生活:“她突如其来地觉得,她的生活不过是一场只在开始时令人神往的恶梦。她只是梦见奥尔特鲁达开始是那么地幸福,而如今又是如此地不幸。梦见她本人——则是遥远国度里一位幸福的勇敢的姑娘,想去哪儿,就去哪儿,想干什么,就干什么,而且享受着炽热、幸福的爱情。就像早已预见到的,一条静静流淌的小河出现在她的面前,小河位于她的坦克列德常常讲起的那个遥远的地方,而伊莉萨维塔就在小河的上空翱翔。”(《创造出的传说》,298)

特里罗多夫和坦克列德、俄罗斯和奥斯特罗夫王国,同样被那种虽不十分明显,却非常重要的“相适应”联系起来(“棕榈树大花园里的扑鼻香气常常掺和进一股烟熏苦涩的气味：它们极像俄罗斯遥远的大平原上森林大火那种甜腻腻的苦涩的气味”)(《创造出的传说》,310)。再看一看各个国家之间那种另类的相适应:人民的起义、特里罗多夫管辖下奥斯特罗夫岛上的教育,一群死人来到特里罗多夫和奥尔特鲁达面前等等)。

《创造出的传说》本身也是由两条平行的情节线索(特里罗多夫－伊莉萨维塔和奥尔特鲁达－坦克列德)构成的,这两条平行的情节线索在三部曲的第一、二部中是完全独立的(只是偶尔出现互相渗透的情况),而在第三部中却汇合到一部小说的框架中。但是明显的平行发展——仅仅是《创造出的传说》多种世界的表现形式之一。在这本书中还包括了其他“各种各样的世界”——奥伊列国、“宁静的男孩”的异在世界、生者与死者的世界、孩子与成年人的世界、以及现实与梦想的世界。

长篇小说结构本身并不十分重要，因为艺术的现实和艺术之外的现实本来就是平行的和相互渗透贯穿的。小说的主人公意识到他们不是活生生的人,而是作品的角色,然而作者注意到他所塑造的这些人物的观点,并向他们求教。《创造出的传说》是一部不合乎教律的、细腻的长篇小说,带有捉摸不定的摇摆性和“相适应”的不确定性,同时又是一部大众化的(几乎是庸俗的)低级读物和供消遣的文学,实现了逐渐改变生活的“全民艺术”思想。因此,这部作品就成为这种平行法的表现形式之一。

4

1914—1927 年是索洛古勃创作的新时期。它是在第一次世界大战和作家所接受的二月革命的条件下开始的，十月巨大变革之后继续延续，作家对这场革命是持彻底的、不妥协的否定态度。这个时期是在为着重点的转移进行准备，这种变化已在作家的创作方针上显露出来，并在《当今的艺术》(1915)一文中作了最充分的阐述。

索洛古勃为了保留甚至更加清晰地表述自己过去的许多创作原则和生活创造的原则，他当时宣布必须拒绝"过分夸大的个人崇拜"，并断言"民主的象征主义"的时代已经到来了，这种象征主义渴望"共同性和集体性"，并希望将现实主义作为"象征主义艺术的合法形式"包括进来[106]。就其实质而言，作家对伊万诺夫较早时期著作的许多论点是表示赞同的，从而改变了自己对这位艺术家的提出的象征主义路线，一贯坚持的反对立场[107]。

新的着重点没有打消索洛古勃那种根深蒂固的，借助加强创作意志来改变世界面貌的思想，不过还是以自己的方式考虑到作家本人的经验和伊万诺夫提出的"不要将自己的意志强加于事物的表层"的要求。这种定位为与"质朴的"、"下层的"文学相结合的方针，赋予索洛古勃这些年来的艺术散文在许多方面以新的面貌。

短篇小说集《狂热的一年》(莫斯科，1916)、《盲蝴蝶》(莫斯科，1918)和《屈指可数的日子》(雷瓦尔，1921)，以及长篇小说《女蛇魔》(1921)等作品中，体现出散文家索洛古勃的晚期风格。作家继续坚持《创造出的传说》的一条路线，竭力使高雅的文学与近乎浅陋的为平民的文学接近起来，甚至不拒绝"庸俗"，是希望能从这庸俗的内部为庸俗的"自焚"找到依据(《罪恶的自焚》是作家晚期一部短篇小说带有纲领性意义的标题)。同时，《创造出的传说》的评论家们指出作家，"有意粗俗和狡诘荒诞的风格"，当时迫使索洛古勃向"更加质朴"倾斜，几乎没有一点讽刺的余地了。

这些年大部分短篇小说的情节都是突出描写日常生活的普普通通的小事。甚至让人觉得，好像作家正在放弃以往小说在两个方面展开叙述这一主导原则。比如短篇小说《内心的真理》(小说集《狂热的一年》)即是遵循极其日常生活化的基调。故事发生在 1914 年，女主人公丽莎有两个崇拜者，第三个是一个爱沙尼亚农民帕乌利，起初丽莎并没有把他看成个很有希望的追求者。但是战争改变了墨守成规的生活进程。她的两个崇拜者原来是胆小鬼，而帕乌利却上了战场，于是丽莎当众宣布自己是他的未婚妻。同样不起眼的神奇故事也出现在该小说集的其他作品之中，如:《订婚礼》、《塔宁·里恰尔德》、《爷爷和孙子》、《温顺的蛇》等等。然而写作这类有意日常生活化的、而且异常通俗的故事有时不得不为之塑造一些完全另类的形象，如:《患难的友谊》的片断，太阳——蛇魔的神话成分(《三盏长

明灯》)，预兆吉凶的梦，这些梦与现实的界限不明确，可以影响现实，并变为现实(《心心相印》、《复活的希望》)。

在小说集《盲蝴蝶》中，象征主义的主题开始明显地排挤简朴的日常生活的层面(《捕鼠器》、《棺材匠女儿的童话》等等)，但是它并没有脱离开那个层面，必定还会回到那个层面，并用自己的方式去破坏那个层面。例如，明显参照了普希金的《棺材匠》创作的《棺材匠女儿的童话》就渗透着象征主义的气息。女主人公叫卓娅(生命)，女儿是父亲制作棺材的活的测量器，她喜爱在棺材里睡觉。童话从卓娅向其未婚夫讲述的《图基一纳麦》中获得象征意义(这是一篇关于婆罗门遭到皇帝捶打时变成金子的故事，我们还记得，变化是索洛古勃不变的主题)。后来未婚夫提出卓娅爱不爱他的问题时，女主人公回答："我不知道，要知道，你还没有照着我头上，照着我心上打过一次呢，好让我成为你的宝贝，你生命中的黄金。"[109] 卓娅为了"呼唤"他的未婚夫，迫使他醒悟，失去自制力，同时也帮她摆脱日常生活麻木不仁的状态，挑起的那次与未婚夫的争斗是极具象征意义的。童话的结尾，未婚夫终于悟出，怎样捶打卓娅的心，怎样把她变成宝贝：他上了战场。这样一来，多层次的、近乎童话的象征意义有了具体的结果。



当时，作家追求的正是这种有着最具体、最通俗的结局的"质朴"。出自同一文集的短篇小说《屈指可数的日子》中，主人公在谈论俄罗斯可能灭亡的问题，但是年轻一代人不同意他的看法，并以孩子们质朴的行为举动证明其正确性(又是索洛古勃固定不变的主题)。一座别墅失火的时候，男孩子们在抢救手稿，但是这件事是怎样发生的却具有特殊的意义。主人公说道："孩子们做这件事非常简单(着重号是本章撰写者注)，就像做件很普通的事，薇拉奇卡向我提起这件事，也没有强调有任何特别的地方。一次简单的、实际的帮助而已。她甚至没有说抢救二字。只是简单地说——拖出去了。怎么样，看来就是这些普普通通的孩子们，将来长大成人，他们会把任何一件事情都当作简单的和普通的事情去完成。有赫赫功绩的浪漫主义也许将会消亡，慷慨激昂的口号也会变得有气无力，可是将来会构建一种完全不同的、不是我们这样的、简单的、稳固的、有特色的幸福生活。"[110]

追求摆脱抽象性重负的，质朴而直接的和经验主义象征的特点，首先将作家与其他象征主义者区别开来。在晚期的散文中索洛古勃将这些特点发展到一定的极限，——为了在"共同点"和深邃的智慧之间保持平衡，有时甚至几乎超过了这个极限。局限在具体的、平淡无奇的事件中的形象，以及许多细节都很类似东方的寓言故事和佛教念经惯用的转调。作家显然在追求"简朴"，同时也追求形象的现实化，这些都曾经以不同的形式在许多后象征主义者的作品中出现过。

经历了诗歌创作暂时的低落之后，1915 年索洛古勃的抒情诗又出现了新的繁荣，1920—1926 年达到高峰。诗人将晚期诗歌收集成诗集《战争》(彼得堡，1915)、《红罂粟》(莫斯科，1917)、《神香》(彼得堡，1921)、《唯一的爱情》(彼得堡，1921)、《蔚蓝的天空》(雷

瓦尔，1921）、《教堂钟声》（彼得堡，1922）、《路边的篝火》（莫斯科，彼得堡，1922）、《有魔力的酒杯》（彼得堡，1922）、《芦笛》（彼得堡，1922）、《庄严的钟声》（莫斯科，彼得堡，1923）。除此之外，作者编辑成集的还有《美满生活的诗》、《伏尔加河上空的雾》、《丽莎和科林》（1920）、《阿娜斯塔西娅》、《前夜》（1921）、《扎卡特童话集》（1922）、《环礁》（1926）——还有许多单篇的诗歌他在世时没有发表（大部分没发表过的诗歌近十年来才得以问世）[111]。

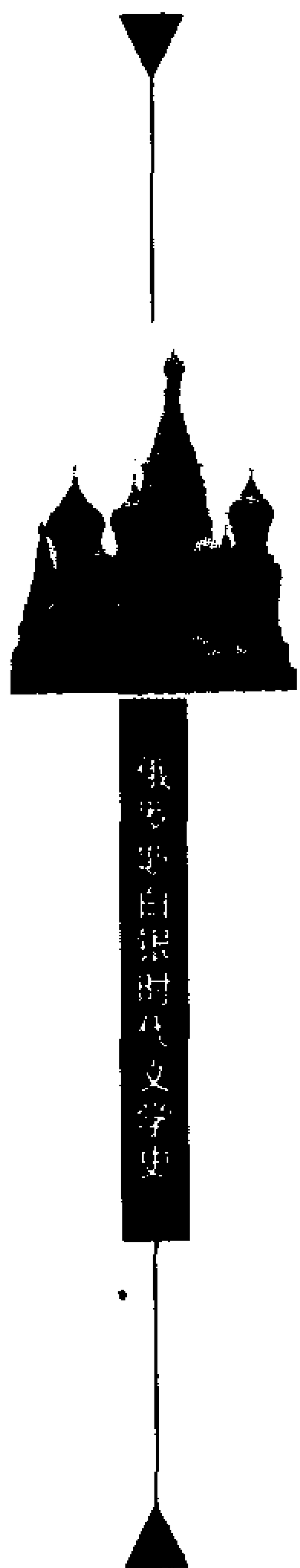
索洛古勃晚期的抒情诗因为这些情况，几乎没有对其进行研究，因此关于他这一时期抒情诗的任何论断都只能具有初浅的性质。按照明茨和普斯迪根娜的意见，诗人晚期创作可分为三个时期，其中第一个时期（1910—1913）的特点是力求掌握象征主义的诗学原则，在此过程中他也有意接触一些表现主义和自我未来主义。第二个时期（1913—1917）的特点最重要的是放弃了对世界的敌意，并部分地回到描写日常生活的主题上来[112]。狄克曼注意到的正是这些特点，他着重指出："在这十年的诗作中索洛古勃似乎又重新回到早期抒情诗的特点上——日常生活的具体性和与现实直接的联系……以及代替悦耳动听的音调而使用口语的语调；而且从哲学的概念有意转向再现心理的感受"[113]。最后的阶段（1918—1926），按照明茨和普斯迪根娜的看法，诗人又回到象征主义神话上来，逃离现实，陷入模仿田园风格作品的世界并且放弃了改造世界的思想。狄克曼更加谨慎一些。她认为接受这个世界的线索有所加强，这并没有改变晚期抒情诗的悲剧性质，而且更加强调把创造的主题提到第一位的重要意义[114]。巴甫洛娃则对明茨和普斯迪根娜的观点作了重要修正，她指出最后时期存在着两种对立的，但并没有发生相互冲突的倾向。与现代生活的联系"成为一种与各种使其摆脱现实的力量有同样意义的力量"。同时可以发现"字里行间提到""死亡的愿望"的文学急剧增加，以至使索洛古勃的全部晚期作品都发出一种特有的语调，赋予作品以铿锵有力，坚如磐石之感；和独特的像俄耳甫斯一样悦耳的声调[115]。女研究者指出作家晚期抒情诗的艺术价值很不相同，"艺术水平猛烈摇摆"，不过这种摇摆"在某种意义上也反映了他诗学体系的独特性和服从于作者创作任务的要求"[116]（我们在散文中也看到同样的情况——本章撰写者注）。

巴甫洛娃将这一独特之处与诗人历来具有的使用词汇单调雷同，某些词的搭配高度重复，造成"有意摆弄语言纸牌卦的错觉"联系在一起，索洛古勃"为了创造出唯一的——完美的文词，似乎'算错了'基本单词和形象搭配的可能出现的多种方案"[117]。从整体上说，索洛古勃晚期的抒情诗像以前一样是那么多种多样，作者那种特殊的，超现实的积极立场使这时期的抒情诗独具特色。诗人达到了对他来说少有的那种泰然自若（"阿波罗式的"），不问世事的境界，而在其他一些情况下，实际上是"崇尚俄耳甫斯的神秘教义"（特别是在《阿娜斯塔西娅》这组诗歌以及与此组诗歌相关的诗中）。

我登上越来越高的地方，

山上空气更稀薄、更清新，
我的命运仍然和过去一样，
心情也依旧难消愁闷。

人世间令人窒息的呓语，
没有同情，没有原谅。
即使死后也难以寻觅，
丝毫安慰，丝毫褒奖。



给我一块救命的苦面包，
我忍受炙烤般的煎熬痛苦。
本是无数猴子中的一个，
我却得不到创世主的呵护。

我仿佛沙海中的一粒沙，
卷进大自然的狂涛巨浪，
蛇魔还在嘶鸣、挑衅，
提出决斗，让人绝望。

该死的蛇妖伸出魔爪，
把我和别人牢牢抓住，
冷笑一声把我们抛进了，
闪闪发亮、沸腾的巨釜。

我在烈火中反复熔化，
经受残酷、疯狂的摧残，
备好的美酒无比香甜，
想饮用，但却绝对无缘。

（《我登上越来越高的地方》，1920）

诗就像高山上稀薄的空气，但这是主人公无法达到的高度，无法做到的泰然自若和不问世事，而且在这里出现丘特切夫"毫无希望的决斗"的主题，也不是偶然的。索洛古勃晚期的许多诗歌借鉴了丘特切夫的创作。除了《两种声音》之外，《最后的爱情》中缅怀往事的

部分特别有意义：

残酷的恶运肆虐逞狂，
无论是谁的罪过概不补偿。
筋疲力尽的预言家呀！
命运对你是铁石心肠。

疲惫不堪的日子临近结束，
你体验到一丝最后的甜蜜——
大火快把你化为灰烬，
你体验到一丝惨痛的惬意。

像娇柔的春天流泪哭泣，
她被放逐到荒凉的天涯！
前途无望已身处绝境！
想化险为夷却毫无办法！
梦中的亲人和诸多宾朋，
以此地为家，倒不害怕。

这里的声音嘁嘁喳喳，
命运依然在低声抱怨，
看这一片天空愁云惨淡，
闪动着痛苦无声的责难。

(《残酷的恶运肆虐疯狂》)

我们面前又一次出现了索洛古勃那由来已久的主题，但是当"狄奥尼索斯"酒神节的疯狂成为生活中悲剧的现实时，"罪恶的自我焚毁"和"被创造的创作"的新阶段即开始了。

狄克曼指出，创作一直是20世纪20年代索洛古勃的主导主题[118]。即使在国内形势和诗人生活几乎处于走投无路的情况下，创作仍然是唯一的出路和回报。现在创作已由主题和理想变成了(虽然诗人早已走向这一步)某种"崇拜俄耳甫斯神秘教义的"方法，这种方法吸收了全部生活，并重新回到本来的基础上去。

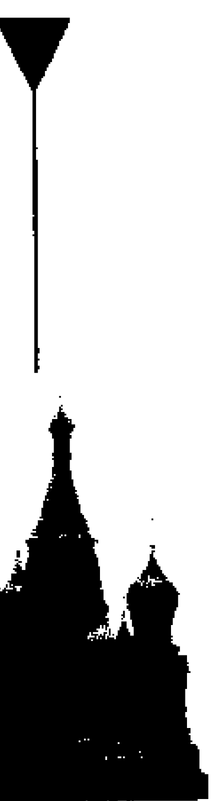
现在被创造的创作改变了自己的方向，它开始面向的已不是外在的现实，而是沉入到自身内在的思想空间里去，以便体现创作改变世界面貌，并使其成为模式。

诗人意识到创作方向上的这种改变，才从狄奥尼索斯式的“面面俱到的完整性”（洛谢夫）过渡到阿波罗式的有严格韵律和自我节制的艺术的一条途径。

躲进那狭小封闭的空间，
在顽强的劳动中稍事休憩。

（《在野蛮生活自发的狂暴中》，1920）

（对比1896年创作的诗歌《我不为任何人和任何事而羞愧》中的一段话：“我究竟为什么羞怯地躲进／那午夜寂静的谷地中?/天空和大地——这是我……”）。晚期的索洛古勃按新的观点所理解的“劳动”，既吸收他本人“非经典的”经验，也吸收经典诗歌的经验。诗人在短小的二部曲——1920年7月4日创作的诗歌——《小鸟儿在河面上低低飞翔》和《狂风劲吹》中进行的那段与经典作品的对话极具深刻的意义。



其中第一首诗的结构始终坚持鸟、风和诗人之间对比描写。这里提到了天真和自由，让我们隐约联想到援引的普希金的诗句（“风儿为什么在峡谷中旋转”和费特的诗句“猛地一下推动了摇晃的大船”）。

与古典作品相比，更加明确地用内在的形象的对比法语言强调自然界的因素与人的（况且正是创作的）因素不仅相类似，而且也是不可分离的。创作是作为“基本”的生活基础之一出现的。

第二首诗阐释了这种自由，同时引入丘特切夫的命运和混沌的主题，并与之争论：

我们的风是强劲的风，
我们的风是尘世的风，
亵读神灵的歌声
莫要回荡在我的头顶。

“风”，“不要回荡”，“亵读神灵的歌”——明显地参照了丘特切夫的诗《夜风啊，你在哀号着什么》（“啊，不要再唱这些可怕的歌／歌唱远古的混沌、歌唱亲人的歌”）。抒情“自我”在以往的诗歌中是与自然的因素（风和鸟）混杂在一起，现在则与它们分离，但也不是与创作更加接近，而是与阿波罗亲近起来：

什么人和风相像，
他就会眼睛低垂下来。
诗句听从节奏指挥，

心脏跳动也吻合节拍。

浑身光明的阿波罗，
是他主宰我们的世界。
是他把鲜活的生命，
赐予心灵、赐予诗歌。

他像太阳的光辉，
洒遍了大地与峡谷，
他为田野的清风，
指明了飞扬的道路。

最后一行诗——不仅反驳了普希金，而且也反驳了回荡在第一首诗中的那种赞扬自由的声音。索洛古勃的二部曲发出“两种声音”(丘特切夫曾经提供过这种范例)——狄奥尼索斯式的随意自如和阿波罗式的韵律。这种韵律不仅与自然现象相对比，而且还赐予它生命、力量和意志(“风，自由的风，/漫天飞驰的乌云的首领，/你无视人世的指令，/你自由又力大无穷)。诗人在与丘特切夫的“可爱的混沌”辩论的同时，也并未抛弃它，相反改变的不单是创作的(阿波罗式的)韵律，而且还有被创作的韵律反射的韵律，因而使这首诗成为“被创作的诗歌”或者再创作的诗歌。索洛古勃晚期代表作的在这方面最为明显：

我创作了引人入胜的往事，
　　在我的梦里，
不是那种付诸出版的往事，
　　绝对不是。

那些事我对别人只字未提，
　　为保护自我，
他们认出个跟我同貌的恶人，
　　可那不是我。

或许，这儿的人们根本不想
　　了解我的梦，
它们对于我是苦涩中的欢乐——

永远沉默无声！

天知道，沉默令我何等苦闷，
心中疼痛难消，
我将长久地在放逐异域他乡，
至死忍受煎熬。

（《我创造了迷人的往事》，1923）

诗中描写的不仅是抒情“自我”的生活，而且恰恰是作家的（并且是全部的）创作生活。所描写的诗人的面貌与早期创作的诗中他的面貌根本不同（“他们认出个跟我同貌的恶人，/ 可那不是我”），诗人的面貌不是与作者的形象近似，而是与“原作者”相近，正如巴赫金所指出的，原作者总是与作品有关，并“以沉默的形式表现出来”。沉默也成了索洛古勃的主题，同时也是反省的方法。原作者在其沉默中成为说话的人，当然是用十分特殊的方式。他谈到自己的沉默——不是简单地否定说话，而仿佛是神秘的话语本身，是纯粹的形成，而不是存在。这方面在整个象征主义中，在整个俄罗斯的诗歌中几乎是最接近“难于表达的事物，最接近索洛古勃毕生观察的焦点，最接近他酷爱的一线光明”。

注释：

1. 舍斯托夫，《索洛古勃的诗歌与散文》，《论费奥多尔·索洛古勃，评论·论文·札记》，莫斯科，1911，71 页。

2. 霍达谢维奇，《索洛古勃》，见霍达谢维奇《摇晃的三脚供桌》，莫斯科，1991，344、348 页。

3. 马克西莫夫，《布洛克的诗歌与散文》，列宁格勒，1981，27、10 页。

4. 在揭示索洛古勃创作阶段的方法上主要是主题的原则和“情节”的原则至今仍占主导地位。这些原则在下列著作中十分明显，狄克曼内容丰富的著作《索洛古勃的诗歌创作》，《索洛古勃诗歌集》，列宁格勒，1975；明茨与普斯迪根娜的简要提纲，《关于象征主义作家的道路与演化的神话》，载《布洛克的创作与 20 世纪俄罗斯文化》全苏第一届第三次代表大会题纲，塔尔图，1975。

5. 《最近十年的俄罗斯诗人论集》，霍夫曼主编，圣彼得堡，1909，240 页。参见：索洛古勃，《自传的主要线索》；切尔诺斯维托娃，《索洛古勃自传材料》；阿勃拉莫娃—卡里茨卡娅《索洛古勃在维捷格拉》，《索洛古勃未发表的作品》——巴甫洛娃拉夫罗夫合编，莫斯科，1997。

6. 巴甫洛娃，《索洛古勃自传材料》序言，《索洛古勃未发表的作品》，226 页。

7. 切尔诺斯维托娃，《索洛古勃自传材料》，227 页。

8. 索洛古勃，《自传的主要线索》，参见注释 5，256 页。

9. 巴甫洛娃，索洛古勃的《自传的主要线索》一书注释，注释 8 所引文本，260 页。

10. 切波塔列夫斯卡娅，《被创造的创作》、《论费奥多尔·索洛古勃》，82 页。

11. 巴甫洛娃，《索洛古勃自传材料》序言，226 页；埃特肯特，《一群嘈杂狂乱的人和普叙赫》、《白银时代精神史论

文集》,莫斯科,1996,39—40 页。

12. 切尔诺斯维托娃,《索洛古勃自传材料》,235 页。

13. 注释 12 所引文本,235 页。

14. 注释 12 所引文本,237 页。

15. 发表其中的一部分,巴甫洛娃,《摘自〈卑劣的小魔鬼〉创作前的经过》,见《亲眼目睹》(拉丁文),1993,第 9 期。

16. 纳德松的原文引自《纳德松诗集》,彼得堡,1917。

17. 特尼扬诺夫,《布洛克》,见特尼扬诺夫,《诗学·文学史·电影》,莫斯科,1977,119 页。

18. 曼德尔施塔姆,《索洛古勃周年纪念》,《曼德尔施塔姆两卷集》,莫斯科,1990,第 2 卷,305 页。

19. 《索洛古勃诗歌集》,列宁格勒,1975,82 页。以下所引索洛古勃的诗歌作品,除特别注明者外,都引自此版本。

20. 索洛古勃,《自传的主要线索》,253 页。

21. 甚至有这样一种看法,认为索洛古勃诗歌的起源是绕过法国象征主义和法国高蹈派而向浪漫主义发展。见加斯帕洛夫,《俄国现代主义诗学的二律背反性》,《时代的联系·19 世纪末 20 世纪初俄罗斯文学中的继承问题》,莫斯科,1992,254 页。

22. 叔本华,《作为意志和表象的世界》,载《叔本华文集》,五卷本,莫斯科,1992,第 1 卷,62 页。

23. 长篇小说《噩梦》引自索洛古勃的《噩梦》,《长篇小说和短篇小说》,列宁格勒,1990。以下引文均引自此版本,引文中注明《噩梦》,页码。

24. 索洛古勃在维捷格拉工作时(1889—1892)研究法语,并翻译魏尔兰的作品。在其藏书室存有安德列耶夫斯基的作品(《诗歌集》,圣彼得堡,1886)其中收有译自波德莱尔的作品,《索洛古勃未发表的作品》,511 页。在 1883 年开始创作的长篇小说《噩梦》中,主人公们就已讨论"相适应"论这种时尚的思想。

25. 巴甫洛娃,《光明与黑暗之间》,索洛古勃《噩梦》,列宁格勒,1990,12—13 页。

26. 《梅列日科夫斯基 4 卷集》,莫斯科,1990,第 1 卷,82 页。

27. 作者简论《明斯基的神秘主义》,《20 世纪俄国文学》,莫斯科,1914,第 1 卷,364 页。

28. 尼采,《悲剧来自音乐精神》,见尼采《诗歌·哲学散文》,圣彼得堡,1993,133 页。

29. 作者简论《明斯基的神秘主义》,368 页。

30. 巴甫洛娃,《光明与黑暗之间》,11 页。

31. 迦尔洵,《在夜间》,《迦尔洵短篇小说集》,圣彼得堡,1882,187 页。

32. 科涅夫斯科伊,《诗歌与散文》,莫斯科,1904,199 页。

33. 《索洛古勃诗选》,第 3、4 集,莫斯科 1904,120 页。以下引文皆引自此版本,第 3、4 集,标明文本页码。

34. 洛谢夫,《古希腊罗马美学史·千年发展之总结》,莫斯科,1992,249 页。

35. 叔本华,《作为意志和表象的世界》,第 1 卷,55 页。

36. 注释 35 所引文本,271 页。

37. 伊万诺夫 - 拉祖姆尼克,《索洛古勃》,《论费奥多尔·索洛古勃》,26 页; 格尔申宗,《烧成灰烬的假面具》,同上,119 页。

38. 盲目批评的最新典范,斯拉波德纽克,《行进在罪恶之路的人们:古代的诺斯替教与 1880—1930 年的俄国文学》,圣彼得堡,1998。

39. 戈伦菲利德,《索洛古勃》,《20 世纪俄国文学》,第 2 卷,37 页。

40. 斯米尔诺夫,《诗学体系的艺术含义与演化》,列宁格勒,1977,47 页。

41. 戈伦菲利德,《索洛古勃》,20 页。

42. 巴赫金,《索洛古勃》,《对话·狂欢·时序》,维捷布斯克,1993,第 2—3 期,151 页。

43. 霍达谢维奇,《摇晃的三脚供桌》,莫斯科,1991,348 页。

44. 舍斯托夫,《无根据的颂扬(非公式思维的经验)》,《舍斯托夫六卷集》,第 2 版,圣彼得堡,第 4 卷,91 页。

45. 巴赫金,《作者与审美活动中的主人公》,见巴赫金《文艺创作的美学》莫斯科,1979,165—166 页。

46. 博奇雅诺夫斯基,《论索洛古勃、涅多蒂科姆克、果戈理、格罗兹内等作家》,《论费奥多尔·索洛古勃》。

47. 别雷,《果戈里的写作技巧》,莫斯科;列宁格勒,1934,294 页。

48. 注释 48 所引文本,292 页。

49. 特列普廖夫(斯米尔诺夫),《迷信妖术的人》,莫斯科,1913,6 页。

50. 布洛克,《论现实主义者》,《布洛克八卷集》,莫斯科;列宁格勒,1962,第 5 卷 125 页。

51. 索洛古勃,《卑劣的小魔鬼》的前言,圣彼得堡,1908,5 页。以下长篇小说引文均引自此版本(《卑劣的小魔鬼》按文本注明页码)。

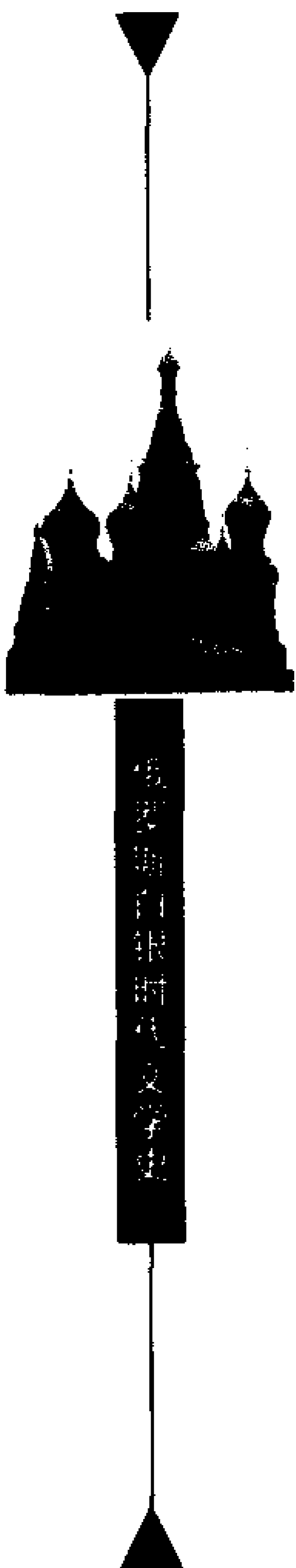
52. 《莱蒙托夫文集》,六卷本,莫斯科,列宁格勒,1957,第 6 卷,202 页。

53. 莱蒙托夫,注释 52 所引文本,203 页。

54. 明茨,《论俄国象征主义创作中某些新神话的内容》,《布洛克的创作与 20 世纪俄国文化》,三卷本,塔尔图,1979,塔尔图国立大学藏书,第 459 分册,108 页。

55. 注释 54 所引文本,106 页。

56. 普斯迪根娜,《索洛古勃长篇小说 < 卑劣的小魔鬼 > 中火的象征意义》,《20 世纪初俄国文化中的传记和创作》,《布洛克九卷集》,塔尔图,1989,塔尔图国立大学藏书,第 857 分册,128 页。



57. 戈伦菲利德,《索洛古勃》,48 页。

58. 《论古代史诗情节中"妻子 – 国家"对比法的作用》,参阅格林采尔,《古印度史诗》,莫斯科,1974("史诗情节中妻子的攫取与寻觅"一章)。

59. 戈伦菲利德,《索洛古勃》,48 页。

60. 吉皮乌斯,《彼列顿诺夫的一滴眼泪(索洛古勃不了解的东西)》,《论费奥多尔·索洛古勃》,78 页。

61. 普斯迪根娜,参见注释 56 提及的作品,135 页。

62. 《论普希金对"魔鬼"的态度》,参阅布罗伊特曼,《从历史诗学的角度看普希金的"魔鬼"》,《文学作品的完整性是历史诗学研究的问题》,克麦罗沃,1986。

63. 明茨、普斯迪根娜,《关于象征主义作家的道路与演化的神话》,载《布洛克的创作与 20 世纪俄罗斯文化》全苏联第一届第三次代表大会题纲,塔尔图,1975,150—151 页。

64. 索洛古勃,《列夫·托尔斯泰的唯一道路》,《索洛古勃文集》,二十卷本,第 10 卷,圣彼得堡,1913,194 页。

65. 索洛古勃,《我,一本完全自我肯定的书》,索洛古勃,《创造出的传说》,莫斯科,1991,第 2 卷,153 页。

66. 索洛古勃,《诗人们的魔鬼》,《索洛古勃文集》,第 10 卷,183 页。

67. 注释 66 所引文本,130 页。

68. 索洛古勃,《当今的艺术》,见索洛古勃,《创造出的传说》,第 2 卷,206—207 页。

69. 注释 68 所引文本,207 页。

70. 注释 68 所引文本,204 页。

71. 注释 68 所引文本,207 页。

72. 伊万诺夫,《个人主义的危机》,《伊万诺夫文集》,布鲁塞尔,1971,第 1 卷,836 页。

73. 索洛古勃,《当今的艺术》,193 页。

74. 索洛古勃,《诗人们的魔鬼》,165 页。

75. 注释 74 所引文本,164 页。

76. 索洛古勃,《唐·吉诃德的幻想》,《索洛古勃文集》,第 10 卷,160 页。

77. 索洛古勃,《诗人们的魔鬼》,164 页。

78. 索洛古勃,《当今的艺术》,193 页。

79. 索洛古勃,《诗人们的魔鬼》,165 页。

80. 索洛古勃,《当今的艺术》,198 页。

81. 注释 80 所引文本,203 页。

82. 注释 80 所引文本,195 页。

83. 注释 80 所引文本,201 页。

84. 有关象征主义者(其中包括索洛古勃)与 1905 年至 1907 年革命的文献,尽管在许多方面显得过时,但是十分丰富。参阅,《1905 年革命和俄国文学》,莫斯科,列宁格勒,1956;《1905—1907 年革命和文学》,莫斯科,1978。

85. 明茨,《俄国象征主义和 1905—1907 年革命》,《布洛克和 1905 年革命》,《布洛克八卷集》。塔尔图,1988。塔尔图国立大学藏书,第 813 分册,5 页。

86. 索洛古勃,《火圈》,莫斯科,1908,7 页。以下该书的诗歌引文均引自此版本,(《火圈》)按文本注明页码。

87. 埃伦贝格(休涅尔贝格),《回忆录》,《普希金之家手稿部 1977 年年鉴》,列宁格勒,1979,140 页。

88. 沃洛申,《安德列耶夫和索洛古勃》,见沃洛申,《创作的传奇人物》,列宁格勒,1988,443 页。

89. 戈伦菲利德,《索洛古勃》,15 页,17 页。

90. 别雷,《剧院与当代戏剧》,别雷,《评论·美学·象征主义理论》,莫斯科,1994,第 2 卷,21 页。

91. 索洛古勃,《死神的胜利》,《索洛古勃文集》,圣彼得堡,第 8 卷,1910,11 页。以下索洛古勃的剧本引文均引自此版本,按文本注明卷数页码。

92. 索洛古勃,《唯一意志的戏剧》,《索洛古勃文集》,第 10 卷,40 页。

93. 明茨,《论象征主义者的象征主义》,(索洛古勃的剧本,《管钥匙的万卡和少年侍从热安》,《文化体系的象征》,塔尔图,1987。符号体系丛书,XXI 第 754 分册,114 页。

94. 巴赫金,《索洛古勃》,146 页。

95. 凯尔德士,《从俄国古典传统看索洛古勃的散文》,载《欧洲的东方文化》,11 辑 /1992,第 2 辑,77 页。

96. 注释 95 所引文本,85 页。

97. 巴赫金,《1970—1971 年纪事摘要》,见巴赫金,《文艺创作的美学》,341 页。

98. 巴赫金,《评陀思妥耶夫斯基一书的修订》,注释 97 所引文本,316 页。

99. 《索洛古勃文集》,彼得堡,1914,第 11 卷,241 页。以下短篇小说均引自此版本,按文本注明卷数页码。

100. 巴赫金,《索洛古勃》,146 页。

101. 《索洛古勃文集》,圣彼得堡,1913,第 16 卷,289 页。

102. 索洛古勃,《创造出的传说》,莫斯科同时代人出版社,1991,16 页。以下三部曲(《创造出的传说》)均引自此版本,按文本注明页码。

103. 博奇雅诺夫斯基,参见注释 46 所提作品,164 页。参阅《索洛古勃与其人物的紧密关系》;楚可夫斯基,《卑劣的小魔鬼的鬼魅魔力》,《论费奥多尔·索洛古勃》,52 页。

104. 巴赫金,《索洛古勃》,150 页。

105. 吉捷提,《索洛古勃的抒情人物》,《当代文学》,列宁格勒,1925,87 页。

106. 索洛古勃,《当代文学讨论会上的讲话》,索洛古勃,《创造出的传说》,第2卷,173页。

107. 《论索洛古勃与伊凡诺夫的创作关系及私人关系》,参阅《伊凡诺夫致索洛古勃及切波塔列夫斯卡娅的信》,拉夫罗夫发表并注解,《普希金之家手稿部1974年年鉴》,列宁格勒,1976。

108. 维·伊凡诺夫,《当代象征主义的两首诗》,《伊凡诺夫文集》,布鲁塞尔,第2卷,1974,538—539页。

109. 索洛古勃,《盲蝴蝶》,莫斯科,1918,86—87页。

110. 索洛古勃,《屈指可数的日子》,雷瓦尔,1921,39页。

111. 《各民族友谊》,1989,第1期(拉夫罗夫提供资料);《俄罗斯文学》,1989,第2期(巴甫洛娃提供资料);《民族遗产》,1989,第3期,(拉夫罗夫提供资料);鲍威尔,《索洛古勃未发表和未收集的文稿》,慕尼黑,1989;《阿札捷利》,1992第2期(费佳金夫提供资料);《普希金之家手稿部,1990年年鉴》圣彼得堡,1993,(巴甫洛娃提供资料);《索洛古勃未发表的作品》,莫斯科,1997,(巴甫洛娃、拉夫罗夫提供资料)。

112. 明茨、普斯迪根娜,《关于象征主义作家的道路与演化的神话》,载《布洛克的创作与20世纪俄罗斯文化》全苏第一届第三次代表大会题纲,塔尔图,1975,150—151页。

113. 狄克曼,《索洛古勃的诗歌创作》,63页。

114. 注释113所引文本,71—74页。

115. 巴甫洛娃,《索洛古勃1878—1927年间未发表的诗歌》,《索洛古勃未发表的作品》,11页。

116. 注释115所引文本,12页。

117. 注释115所引文本,12页。

118. 狄克曼,《索洛古勃的诗歌创作》,72页。

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝俄罗斯白银时代文学史　１８９０年代－１９２０年代初　二
作者＝俄罗斯科学院高尔基世界文学研究所集体编
页数＝４０２
ＳＳ号＝１１８０６０３１
出版日期＝２００６．９